PHIL DISS

Romanistik

DIE DICHTUNG DER LOUISE LABÉ

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster

vorgelegt von

Anna Elfert
aus Ahlen in Westfalen

Buch- und Kunstdruckerei E. Sommer, Ahlen (Westf.)

Tage der mündlichen Prüfung: 23. und 30. März 1935

Dekan: Herr Professor Dr. Trier

Referent: Herr Professor Dr. Lerch

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meiner Mutter

Plan.

		Seite
	Literaturverzeichnis	VII—VIII
	Vorbemerkungen	IX—X
A. Einführung:		
	Das Kräftefeld Lyon	1—7
B. Hauptteil:		
I.	Lebensdarstellung der Louise Labé	8—10
II.	Zielstrebigkeit ihres Dichtens. Epître Dédicatoire.	11—13
III.	Le Débat de Folie et d'Amour.	
	a) Gehalt	14—34
	b) Form	35—42
IV.	Die Elegien	43—49
V.	Die Sonette	50—60
VI.	Ihr erlebnismäßiger Generationszusammenhang	61
C. Schluß:		
	Vergleich mit Rilkes Uebertragung	62—63

Literaturverzeichnis.

A. Kritische und darstellende Werke:

Aynard, Joseph: Les Poètes Lyonnais. Introduction et Notes. Paris, 1924.

Becker, Ph. A.: Clément Marots Liebeslyrik, Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften, philos.-histor. Klasse, Bd. 184, Wien 1918.

Becker, Ph. A.: Melin de Saint-Gelais, Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften, philos.-histor. Klasse, Bd. 210, Wien 1924.

Berger, Bruno: Vers rapportés. Ein Beitrag zur Stilgeschichte der französischen Renaissancedichtung. Diss. Freiburg 1930.

Boy, Charles: Oeuvres de Louise Labé. Introduction, t. II. Paris 1887.

Bremond, Henry: Histoire littéraire du sentiment religieux en France, T. 1, L'humanisme dévot, Paris 1924.

Brunetière, Fr: L'Ecole Lyonnaise, Revue des Deux-Mondes, 15 déc. 1900.

Burdach, Konrad: Reformation, Renaissance, Humanismus, Berlin 1926.

Dress, W.: Die Mystik des Marsilio Ficino, Berlin 1929.

Gaspari, A.: Geschichte der italienischen Literatur, Berlin 1888.

Gmelin, H.: Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance, Roman. Forschungen Bd. 46, Erlangen 1932.

Goertz, H.: Frankreich und das Erlebnis der Form im Werke Rainer Maria Rilkes, Stuttgart 1932.

Hatzfeld, H.: Die französiche Renaissancelyrik, München 1924.

Holtzmann, R.: Französische Verfassungsgeschichte von der Mitte des 9. Jahrhunderts bis zur Revolution, München-Berlin 1910.

Kulischer, J.: Allgemeine Wirtschaftsgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit, München-Berlin 1928.

Lalaune, L.: Dictionnaire Historique de la France, Paris 1872.

Lanson, G.: Histoire de la littérature française, Paris, XXIIe édition.

Morf, H.: Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance, Straßburg 1914.

Morf, H.: Francesco Petrarca, Aus Dichtung und Sprache der Romanen, 2. Reihe, Straßburg 1911.

Müller, Joachim: Das zyklische Prinzip in der Lyrik, Germ.-Rom. Monatsschrift 20, 1932.

Petit de Julleville, L.: Histoire de la Langue et de la Littérature françaises des Origines à 1900, T. III, Paris 1897.

Pflänzel, M.: Ueber die Sonette des Joachim du Bellay, nebst einer Einleitung: die Einführung des Sonetts in Frankreich, Diss. Leipzig 1898.

Sainte-Beuve: Nouveaux Lundis T. IV, Paris 1863.

Sainte-Beuve: Portraits contemporains T. V, Paris.

Stirner, B.: Ariost und die französiche Poesie der Renaissance, Diss. München 1931.

Suchier-Birch-Hirschfeld: Geschichte der französischen Literatur, Bd. II, Leipzig 1913.

Walser, Ernst: Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance, Basel 1932.

Weisbach, W.: Renaissance als Stilbegriff, Histor. Zeitschrift 120, 1919.

Wieland, C. M.: Louise Labé, Miscellaneum, Sämtl. Werke, Bd. 35, S. 286-96, Leipzig 1858.

B. Quellen.

d'Angoulême, Marguerite: L'Heptaméron Des Nouvelles, Paris 1858.

Apulejus: Amor und Psyche, Leipzig, Ausgabe Reclam.

Castiglione, B.: Il Cortegiano, annotato e illustrato da Vittorio Cian, Firenze (Sansoni) 1910.

Des Périers, Bonaventure: Oeuvres, Paris 1856.

Erasmus von Rotterdam: Das Lob der Torheit, Leipzig, Ausgabe Reclam.

Labé, Louise: Oeuvres, Paris, éd Seheur, o. J.

Lucian: Göttergespräche, Leipzig, Ausgabe Reclam.

Lucian: Drei Satiren, Leipzig, Ausgabe Reclam.

Marot, Clément: Oeuvres, Paris 1867.

Montaigne, Michel de: Essais, Paris, éd Nelson.

Platon: Phaidros, Leipzig, Ausgabe Reclam.

Platon: Symposion, Leipzig, Ausgabe Reclam.

Rabelais, François: Oeuvres, Paris 1931.

Saint-Gelais, Mellin de: Oeuvres, Paris 1873.

Vorbemerkungen.

Die ersten an Louise Labé interessierten französischen Forscher von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis zum Ende fragen weniger nach dem Werk dieser begabten Frau als nach den Einzelheiten ihres Lebens. Wo Daten und Dokumente sie verlassen, folgen sie gern den Zügen ihrer eigenen Phantasie oder glauben den Berechnungen ihres subjektiven psychologischen Denkens. Sie lächeln vieldeutig vor einer Gesellschaft, die für „Geschichten" neugierig ist.

So tat Sainte-Beuve 1845 und 1862. Ihm folgte Turquety in „Bulletin du Bibliophile", 1860, dem die Beziehung Olivers de Magny zu Louise Labé einen willkommenen Stoff zu einem Roman abgab, obwohl diese Beziehung sich nur erschließen läßt aus der Uebernahme von zwei Quatrains durch Olivier de Magny aus den Dichtungen der Louise Labé, vier Jahre nach dem Erscheinen ihrer Erstausgabe 1555. Wiederholt wurden diese Vermutungen erzählt von Prosper Blanchemain in seiner Ausgabe von 1875 und in seinem Buch: „Poètes et Amoureuses du XVIe siècle". (Paris, Willems 1877). Ein drittes Mal wurden sie ausgesprochen von J. Favre in seiner Abhandlung über Olivier de Magny, Paris 1885.

Charles Boy bemühte sich, Tatsachen zu ermitteln und stützte sich als erster 1887 auf diese allein.

1900 gelingt F. Brunetière ein schmaler Durchblick auf das literarische Werk der Louise Labé in dem Aufsatz über die Lyoneser Schule (Revue des Deux-Mondes vom 15. Dezember). Erwähnt wird sie außerdem von L. Petit de Julleville: Histoire de la Langue et de la Littérature Françaises des Origines à 1900, T. III, Paris 1897; von Suchier-Birch-Hirschfeld: Geschichte der französischen Literatur, Bd. II, Leipzig 1913; von H. Morf: Geschichte der französichen Literatur im Zeitalter der Renaissance, Straßburg 1914; von G. Lanson: Histoire de la Littérature française, Paris, XXIIe édition.

Erneut und objektiv gesichtet wurde das biographische Material über Louise Labé und ihr Dichtwerk als unabhängig von dem des Maurice Scève erkannt auf Grund einer vergleichenden Lektüre von Joseph Aynard in „Les Poètes Lyonnais", Paris 1924, Bossard.

Zur Zeit des Aufklärungsrationalismus und-Sensualismus wandte ein Deutscher, C. M. Wieland, der französichen vorklassischen Literatur sich zu in „Miscellaneum", Sämtl. Werke Bd. 35, Leipzig 1858. Neben Christine de Pisan interessierte ihn Louise Labé, ihr Leben und ihre Dichtung.

So blieb eine vollständige und ausführliche Untersuchung ihres Gesamtwerkes zu tun übrig. Der vorliegenden dienten die neueren Textausgaben.

Die erste erfolgte 1555 in Lyon bei Jean de Tournes, versehen mit einem Anhang der „Escriptz de divers poètes à sa louange". Dann erschienen ihre Werke:

1762, Lyon bei den Brüdern Duplain, mit Illustrationen des Lyoneser Malers Nonnotte;
1815, Brest, Michel;
1824, Lyon, Durand et Perrin;
1845, Lyon et Paris, Techener, mit dem Testament der Louise Labé zum ersten Mal;
1853, Paris, Simon Raçon;
1862, Lyon, N. Scheuring;
1871, Paris, Edwin Tross;
1875, Paris, Librairie des Bibliophiles, Préface et Notes de Prosper Blanchemain;
1887, Paris, Lemerre, Bibliothèque d'un Curieux, Oeuvres de Louise Labé, éditées p. Charles Boy, t. II;
1924, Paris, Bossard, Les Pòètes Lyonnais, Introduction et Notes de J. Aynard;
o. J., Paris, Louise Labé, Oeuvres, éd. Seheur.

Diese Ausgaben sind zitiert bei Joseph Aynard: Les Poètes Lyonnais.

Die Seitenangaben in der vorliegenden Arbeit beziehen sich auf die Edition Seheur.

Das Kräftefeld Lyon.

Dichtung und Schrifttum der Louise Labé erschien 1555 in Lyon im Druck. Diese beziehungsreiche Stadt ist ihr Lebensraum gewesen zu der Zeit, als das französische Königtum im Bewußtsein seiner Kraft vielfach von hier aus über die Grenzen schritt und Herrschaftsgebiete in Italien streitig machte. Der politisch-dynastische Zusammenprall zeigt, daß die Interessen zweier selbstbewußter und selbständiger Mächte auf den gleichen Gegenstand gingen, mit dem Unterschied, daß der Angreifer in junger, aufnahmebereiter Erkenntnis um das Gut rang, während es als alter Besitz verteidigt wurde. Dieses Gut hatte sich auch in einer begehrten Kultur verwirklicht, und die kulturelle Begegnung vollzog sich auf Seiten der Empfangenden in dem Mühen um Ausgleich zwischen Imitatio, selbständiger Formung und Neuschöpfung, in dem Schwanken der Einschätzung der antiken und italienischen Literatur als Mittel oder als faszinierendem Ziel. Die Idee des sprachlichen Wettstreites wurde 1511 von Jean Lemaire de Belges in seiner „Concordance des deux langues" durchgeführt. Selbstbewußtes, jugendliches Wollen kämpfte im Manifest der Plejade 1549 für die Anerkennung der Sprache und Dichtung der eigenen Nation, die sich am Motiv- und Formenschatz der alten Kultur bereichert hatte.

Nachhaltig und weit wirkte der Einstrom des glanzvollen Cinquecento durch Italiener und Italienfahrer in Lyon, der Stadt, die fern genug von der Bedrängnis der Kriege lag — sowohl der zwischennationalen als auch der Erschütterungen der italienischen Stadtrepubliken — die aber doch von der beschwingenden Unruhe des wechselnden Zu- und Abwanderns erfaßt wurde und als nächstgelegener Sammelspiegel die Strahlen in glühenderer und ungebrochenerer Leuchtkraft auffing als das nördliche Paris. Der hemmende Bann der Sorbonne konnte sich nicht über die Initiative dieser Stadt im Süden legen. (Bonaventure des Périers ließ hier einen Neudruck seines „Cymbalum mundi" herstellen, das von der Sorbonne verurteilt worden war.) Die direkte Einflußsphäre der erstarrten Tradition der Rhétoriqueurs reichte nicht an die Stadt heran, wo immer neues Leben in mannigfachen Erscheinungen drängte.

Welches sind die Triebkräfte, die in Lyon sich vereinigen oder sich stoßen? Das an Freiheit, Industrie und Kultur interessierte Bürgertum und das Königtum mit der höfisch-klerikalen Gesellschaft stellen die zwei Machtbezirke des Kräftefeldes dar.

Seit 1312 ist Lyon königlicher Besitz. 1320 trat der Erzbischof von Lyon sein Regalrecht über Autun während der Vakanz des

Bistums an den König ab. Dieser ist erster Kanonikatsherr im erzbischöflichen Kapitel, das sich aus 32 anderen Mitgliedern zusammensetzte, die je väterlicher- und mütterlicherseits 16 aufsteigende Ahnen aufweisen mußten. In der hier interessierenden ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts herrschten die Erzbischöfe: François Ier de Rohan von 1501—1536, Jean III, cardinal de Lorraine, von 1537—1539, Hippolythe d'Este, cardinal de Ferrara, von 1539—1551. Mit dieser Persönlichkeit zeigt sich deutlich der Anteil Italiens an der führenden Schicht geistlich-geistigen Lebens in Lyon. 1548 ließ dieser Erzbischof zum festlichen Einzug König Heinrichs II. durch florentinische Schauspieler die Komödie „Calandria" des Bilbiena aufführen. Diese Vorstellung bedeutete die Uebertragung italienischer Theaterkunst nach Frankreich. François II, cardinal de Tournon, vor dem Marot, Ende 1536 von Ferrara heimkehrend, seiner Ketzerei abschwur, regierte von 1551 bis 1562. Die 1531 durch Franz I. verfügte Eingliederung der Grafschaft Lyonnais, die Beaujolais und Forez umfaßte, in den Besitz seiner Krone verstärkte deren Macht in Lyon. Aber es wurden demokratische Wünsche laut, und der Herrscherwille Franz I. mußte ihnen nachgeben, indem er dem kleinen Fürstentum Dombes ein Parlament zugestand. Doch sicherte er sich seinen Einfluß durch die Anlegung des Sitzes in seinem Machtbereich, in Lyon, und durch die Erstellung der 8 Mitglieder aus seinen Beamten. Eine Entfaltung und bereichernde Ausweitung höfischen Lebens brachten die Unterzeichnungen staatspolitischer Verträge mit fremden Nationen. Am 5. April 1502 kam in Lyon der Friedensvertrag zwischen Louis XII. einerseits und Ferdinand und Isabella von Spanien andererseits zustande. Verhandelt wurden das Königreich Neapel und die Heirat der französischen Prinzessin Claude mit dem ältesten Sohn des Erzherzogs Philipp. Am 26. September 1523 wurde in Lyon ein Bündnis zwischen Franz I. und Heinrich, dem König von Navarra, geschlossen. Spannung und Schwung erweckten die italienischen Kriegszüge Franz I., die über Lyon gingen, wo 1515 der fliegende Stab der Staatskanzlei, zu dem wahrscheinlich auch Marot gehörte, sich niederließ. 1524 begab sich der Herrscher nach Lyon, um die Unternehmungen des Feindes aus der Nähe beobachten zu können. Louise von Savoyen und Margarete von Navarra residierten ab Mitte Oktober des Jahres in Lyon. Das Jahr 1536 bis Oktober brachte Margarete in Lyon zu, wo sie in Abwesenheit ihres Bruders und des Großmeisters von Montmorency den Vorsitz im königlichen Rat einnahm und dessen Verwaltungsgeschäfte führte; hier erblickte Bonaventure sie zum ersten Mal bei einer katholischen Feier. Dies war das entscheidende Ereignis seines Lebens: er wurde in ihren Dienst aufgenommen. Ein großer Teil des literarischen Lebens dieser Stadt spielte sich an ihrem Hofe ab oder zielte zum mindesten auf den königlichen Hof hin. Bonaventure des Périers formte seine Hingabe in Huldigungsgedichten, in ihnen kommen Renaissancevorstellungen zur Erscheinung: das Ethos von der grande vertu, das der Königin in überragendem Maße zugesprochen wurde in der Selbstverständlichkeit, daß aristokratischer Stand und sittlicher Adel zusammengehören, und die sinnliche Freude an Glanz und Pracht. Königin Margarete liebte, sich in offiziellem Staat zu zeigen. War es ein Rest franziskanischer Demut, wenn die Fürstin in bescheidenem Kleid auf die Straße ging, das

niemand sie erkannte, oder war es ein Maskenspiel der vielseitigen Renaissancegeistigkeit? — Der 10jährige Ronsard wurde als Page dem Dauphin Franz beigegeben, den in Lyon ein jäher Tod ereilte. Das Kind Ronsard wurde durch die Flüchtigkeit des Glückes und des Lebens erschüttert; sie quälte ihn während der Totenwache und steigerte seine Sehnsucht zu leben. Dies schmerzvolle ‚Carpe diem' wurde ein Grundmotiv seiner späteren Dichtung: „Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie". Der Verleger François Juste veranstaltete eine Trauerpublikation, zu der St.-Gelais, Clément Marot, Maurice Scève, Etienne Dolet und Du Moulin Beiträge lieferten. Des Périers richtete zwei Beileidsgedichte an den König und verfaßte eine Grabschrift. — Als Marot Mitte Dezember nach Frankreich zurückkehrte, fand er in Lyon den Hof nicht mehr, an den er zu Anfang des Jahres seinen „Blason du beau Tetin" aus Ferrara gerichtet hatte. 1537 berührte Franz I. abermals auf seinem Zuge über die Alpen Lyon. Im Mai des folgenden Jahres besuchte Margarete und unter ihrem Gefolge auch Périers ihren Bruder in der Nähe von Lyon. Im Juli vertauschte der Hof seinen südlichen Sitz, Lyon durchziehend, gegen die Loireschlösser und St. Germain en Laye. Im Mai 1539 reiste Margarete mit Périers nach Lyon zurück, wo sie sich von einem Lustgarten aus an einer Festlichkeit auf der St. Barbarainsel entzückte, deren Wiedergabe durch ihre Grazie und Pflege des Gedankens und Wortes gefällt. „Du voyage de Lyon à Nostre Dame de l'Isle" nannte Périers sein Gedicht von der Schiffsprozession. 1547 ließ Margarete einen Sammelband Gedichte in Lyon erscheinen. Das prunkvolle Hoffest, das die Stadt dem einziehenden Herrscher Heinrich II. bereitete, zeigt die Tendenz des Hofes wie der Festanordner, die Antike als dekorativen Lebenswert anzusehen. Wahrscheinlich veranstaltete M. Scève die literarische Formung dieser antikisierten Herrlichkeit in den „antiquités et échafauds qui furent préparés". 1550 kam Olivier de Magny, der Sekretär des Seigneur Jean d'Avanson, der bei der römischen Kurie Verhandlungen für die französische Krone zu führen hatte, durch Lyon. Die Begegnung von Oliver de Magny und Louise Labé soll das Erlebnis gewesen sein, das sie in ihrer Dichtung gestaltet hat.

Die andere Kräftekomponente, die den breiten, massiven, soziologischen Unterbau stellt, gibt das betriebsame und aufgeschlossene Bürgertum ab. Sein Reichtum ist der wirtschaftliche Traggrund einer teuren Kultur und das Ergebnis der Wechselbeziehung von Bedürfnis und Zufriedenstellung, von Leistung und Entgelt. Die Lyoneser Bürger nehmen die Seidenindustrie und Spiegelfabrikation der Italiener auf, die Herstellung kostbarer Spitzen der Flamländer. Der Verkehrsstrom, der den Warenaustausch zwischen Frankreich, Italien und Süddeutschland vermittelte, hatte sich von Genf nach Lyon verlagert, was eine gewaltige Zufuhr an materiellen und geistigen Gütern bedeutete. Der Deutsche Kleeberger stiftete das Hospice de la Charité. Nachdem das Geld- und Wechselgeschäft freigegeben war, zog Lyon auch dieses an sich. Die mehrmals im Jahre veranstalteten Messen — auch die von Montpelliers hatte es im 100jährigen Krieg übernommen — bildeten sich zu ununterbrochenen dauernden Börsenversammlungen aus. Das wirtschaftlich nicht bedrängte, großzügige Bürgertum bereitete sich für die freie Aufnahme des italienischen Geisteslebens. Gerade im Drucker und Verleger vereinigte sich der

Bürgerfleiß und der Auftrieb in eine geistig-ästhetische Welt, die er mit dem Interesse an seinem neuen Bewußtsein von sich selbst zur Neuformung seines Lebens gebrauchte und zur Umgestaltung seines Standes in eine kulturtragende Oberschicht. Der Verleger verbreitete die Reformierungsbestrebungen, die keine einheitlichen Formen hatten, die vielmehr durcheinander wogten und von den Humanisten versucht wurden. So druckte Gryphius 1534 des Hortensius Laudus Streitschrift „Cicero relegatus et Cicero revocatus", in der dieser für die unbedingte und alleinige Uebernahme des Ciceronianischen Stils eintrat. Dagegen kämpft des Nicolaus Beraldus Dialog, der 1535 in Lyon erschien: „Dicendi ex tempore facultas". Geltung hat nur die lateinische Rede, die aus dem lebendigen Gebrauch sich ergibt. Das eklektische Stilideal des Erasmus steht der an Cicero gereinigten Norm des Sprechens gegenüber. Zur Beherrschung des Lebens vom Sprechen her gibt der Verleger Dolet seine „Commentarii linguae latinae" 1536 heraus, an denen der Dichter Périers mitarbeitet. Dessen Gedichte, die 1536—37 veröffentlicht wurden, lassen einen Durchblick auf eine Reihe Lyoneser Humanisten und Renaissancemenschen tun, die aus Bürgertum und Stadtadel sich zusammensetzen und denen einzelne Gedichte gewidmet sind: Guynet Thibault, Georges Renard, Benoist Baumet, Jacqueline Stuard, mit der Périers Spruchstrophen austauscht. An Pierre de Bourg ist die Uebersetzung der horazischen Satire gerichtet; an Jean des Gouttes sein „Blason du nombril"; dem Claude Ferrand und Claude de la Maistre sind Gebete gewidmet, eine Paraphrase der Sequenz Victimae paschali und ein frei erdachtes Neujahrsgebet. Blaise Vollet de Dye, Mathieu de Quatre, de la Mastre werden genannt. 1537/38 erscheint gleichzeitig bei Dolet und Gryphius eine neugeordnete Sammelausgabe der Marotschen Werke. Der vorausgehende Brief wie überhaupt die Widmungen machen die humanistische Haltung sichtbar. Mit Marot quillt die Lust eines ursprünglichen Lebenstriebes empor und die natürliche Gewißheit vom Anspruch und von der Sicherheit seines individuellen Daseinsrechtes. Clément Marot füllt die heimischen überkommenen Formen mit objektivem Inhalt an und wählt aus dem neu erschlossenen Kulturgut nur jene Gattungen aus, die seinen Erlebnisgehalt aufnehmen konnten. Nicht Marot beugt sich vor den Formen, sondern er weist ihnen dienende Funktion in seinem Schaffen zu. Epistel, Elegie und Ekloge werden Marotsche erhöhte Prägungen seines bürgerlich-familiären Denkens. Zugleich ergießt sich ein Strom spontanen Sprechens in die mittelbar sich äußernde, distanzierende Gesellschaft des Hofes. Soziale Bedingtheit und geistige Haltung gehen zusammen. Als Diener am Hofe hat er sich in den Dienst der Gesellschaft gestellt, aber eben sein als solches unersetzbares und unverletzbares Individuum. Seiner baren und quantitativen Seh- und Sachfreude gibt er literarische Formung in den von ihm neu aufgebrachten „Blasons", deren erstes er nach Lyon an den Hof schickt, und das ein Wettdichten der um den Hof konzentrierten Dichter auslöste. Die Pflege dieser Gattung am Hofe bedeutet das Eindringen gegenständlicher Erlebnishaftigkeit und damit Metaphysikfremdheit und einzelhafter Wertschätzung irdischer, körperhafter Schönheit in eine Gesellschaft, die, von adlig-klerikaler Kultur herkommend, auf Grund eines hierarchischen Weltbildes sich auf die metaphysische Wirklichkeit ausgerichtet hatte, und die nun der

formgebenden, distanzierenden Hülle entkleidet wurde und auf die Tatsache bloßer Natur mit dem frohen Glauben an die Vollendung dieser Natur hingewiesen wurde. Fr. Juste veranstaltete die erste Sammlung von „Blasons anatomiques du corps féminin" im Anhang zu L. B. Albertis „Hecatomphile". — Die physische Kraft übt sich in den Werken Rabelais' von dem Riesen Gargantua und seinem abenteuertollen und mutwilligen Sohn Pantagruel. Zur Lyoner Herbstmesse 1532 läßt er seine „Chronique pantagruéline" drucken; im Sommer 1534 erscheint in Lyon die Vorgeschichte „La vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel". In dem bei Fr. Juste erschienenen Neudruck von 1542 sind die Ausfälle gegen die Sorbonne geschwächt. Ein Teildruck des 4. Bandes kommt 1548 in Lyon heraus. Hier lacht der ‚esprit gaulois' ungeschlacht und hemmungslos, er sprengt die bestehende gesellschaftliche Ordnung auf und reißt die Autorität nieder. (Fais ce que voudras.) Dabei ist er um die humanitas bemüht gegen den „Dieu ventripotent", gegen die Sorbonne für die Freiheit des Menschen. Die unbändige Vitalität äußert sich auch in der Kühnheit des Geistes. Beide Auswirkungen in die Welt des Körpers und in die des Gedankens hinein will er vom Studium her zu ordnen versuchen. Am großen Hotel -Dieu in Lyon ist er als Arzt tätig. Für einen dortigen Verleger revidiert und editiert er fachwissenschaftliche Arbeiten über juristische und medizinische Fragen. Astronomisch-mathematische Studien führen ihn zur Herausgabe einer Almanachserie, die von 1533/50 geht. Auch dieses Interesse verbindet ihn mit zeitgenössischen Humanisten. E. Dolet arbeitete an der Prosaschrift mit, die bei Jean de Tournes 1546 erscheint „Advertissement sur les jugemens d'Astrologie". Die Widmung „à une studieuse damoiselle" zeigt die Breite des Bildungsstrebens. Die Frauen sind mit in das Bemühen um die Erkenntnis gezogen. Eine Zeitsatire bringt Rabelais in die Form einer Prophezeiung auf das Jahr 1533: die „Pantagruéline prognostication". Der Schaubericht Rabelais' von der prunkvollen Feier der französischen Kolonie in Rom anläßlich der Geburt des königlichen Prinzen Louis, die „Sciomachie", die er nach Paris schickt, wird 1549 in Lyon gedruckt. Sie ist ein Zeugnis für seine und seiner Zeit Weltlust. So mündet in die freiheitgewährende Stadt das Konglomerat Rabelais: animalische Triebhaftigkeit, ungeheure Vitalkraft, humanistisches Forscherinteresse — die sensualistisch-intellektualistische Weltschau des autonomen Individuums. — Die freiheitliche, spottende, in der Ichgewißheit und -überlegenheit gesicherte Kritik führt des Périers' „Cymbalum mundi" fort, dessen zweiter Druck 1558 in Lyon herauskam. Es blitzt die Skepsis eines alten, welterfahrenen Mannes in die Heiterkeit über die vielen Dinge auf. Das Lachen in seiner Schwanksammlung[1]), die 1558 in Lyon veröffentlicht wurde, hat ihn nicht vor der Verzweiflung an der Unzulänglichkeit des menschlichen Wollens und Erkennens retten können. Der Entsetzlichkeit und Brutalität des Lebens machte er durch Selbstmord ein Ende. Du Moulin besorgt 1544 bei Jean de Tournes eine allerdings

[1]) „Les nouvelles Recreations et joyeux Devis de feu Bonaventure Des Périers, valet de chambre de la royne de Navarre. A Lyon. De l'imprimerie de Robert Granjon. Mil VcLVIII. Avec privilége du roy."

nicht vollständige Sammelausgabe der Périerschen Werke[1]). — Moulins Aufgeben des Hofdienstes und Hinüberwechseln in die philologisch-literarische Arbeit bei dem Verleger de Tournes ist ein symptomatischer Fall für das Hin und Her heterogener Bestrebungen jener Zeit, die sich in einem Menschen treffen und in ihm selbst bis zur Endgültigkeit durchgeformt werden müssen.

Die Lyoneser sind ein differenziertes und disparates Bürgertum. Neben den Menschen, die sich einer für sie undurchsichtigen Dinglichkeit hingeben, lebte ein Kreis, der sich in dem Glauben an die ewige Herrschaft des Geistes über die Sinnenwelt erhob. Um Maurice Scève, dem ‚uomo universale', der zugleich ein stadtpolitisches und juristisches Amt innehatte, Gelehrter und Künstler war, kristallisierten sich die idealen Bestrebungen der ‚Société d'Angélique' in dem Stadtteil Fourvière, die nach dem Muster der Akademie zu Florenz platonische und neuplatonische Schriften zu verstehen und an ihnen sich zu schulen suchte. Sie steht der höfischen Tradition näher als die der Erde verhafteten und enthält die geistigen Voraussetzungen zu einer aristokratischen Stadtkultur. Sie weist auf den Geistglauben der Königin Margarete hinüber und auf den exclusiv-aristokratischen Bildungswillen der Pleiade, insofern sie vor dem Vulgären scheut. Antoine Héroet, der in einem Lehrgedicht die spiritualistische Liebe verherrlicht, ist ein Schützling Margaretens. Die „Parfaite Amie" ist 1542 in Lyon einer poetischen Uebertragung des platonischen Androgynus beigegeben. Sie ist ein Zeugnis humanistischer und gesellschaftlicher Lebensbildung des Neuplatonismus. M. Ficinos Uebersetzung des Symposiums wirkt sich praktisch in dem Streit über die Frauen aus, in dem massiver und grober Sexus und vergeistigender Eros sich stoßen. Charles Fontaine verteidigt wie Héroet die Liebe, die in der ontologischen Ordnung gegründet ist, und von ihr ihren Sinn erfährt. Seine „Contr'Amie de Court", 1543 in Lyon veröffentlicht, ist gegen die „L'Amie de Court" des Jean de la Borderie gerichtet, des Lieblingsschülers Marots. Gilles Corrozet, der Pariser Drucker, läßt in Lyon 1547 seinen „Conte du Rossignol" erscheinen, der an einem repräsentativen Beispiel die Belanglosigkeit der sexuellen Liebe beweist und den Affekt durch die Vernunft beherrscht wissen will. Seine „Blasons domestiques" kämpfen gegen die sinnlichen Gedichte dieser Gattung des Marot. Charles de Ste-Marthe knüpft die Fäden von Marot zu dem Platonismus Margaretes. Die 1540 zu Lyon gedruckte „Poésie française" de Charles de Ste-Marthe, natif de Fontevrault en Poitou, ist, wie H. Morf vermutet, die erste Versifizierung neuplatonischen Gedankengutes. Ihm selbst ist die entscheidende Wendung in die neuplatonische Spekulation unbewußt, da er sich ausschließlich als „l'enfant qui suit son père", d. i. Marot, sieht. M. Scève gibt der bloßen Sinnenhaftigkeit Marots keinen Raum, er wählt zum Gegenstand seiner Blasons den Seufzer, der gleicherweise Sinn und Seele zur Aeußerung fordert. In die Huldigung des ‚dolce stil nuovo' bringt er seine spekulativen Flüge, in anerkannten Bildern Petrarcas und Serafinos distanziert er sein

[1]) „Recueil des Oeuvres de feu B. des Périers, valet de chambre de tres chrestienne princesse Marguerite de France, royne de Navarre avec privilege."

Verlangen, seine Werbung und Ergebenheit. Seine Bewunderung idealisiert die Pernette du Guillet, deren „Petites et louables Jeunesses" A. du Moulin nach ihrem Tode 1545 veröffentlichte in bewußter Zielstrebigkeit, um der Verbreitung der literarischen Betätigung unter den Frauen willen. Ethos und Minne sind wie in der ritterlichen Welt zusammengehörig gesehen. Die Tugend ist Bedingung der Liebe. „Délie, objet de la plus haute vertu" ist der höchsten Liebe wert. — Eigentlich höfisch, d. h. von Geburt — höfischer als M. Scève, der nur vom Literarischen her nach der höchsten sozialen Schicht orientiert war — ist Mellin de St. Gelais, der 1538 in Lyon sich aufhielt, und dessen Gedichte 1547 in Auswahl in Lyon gedruckt wurden. Als repräsentativer Sprecher eines führenden Standes, dessen modische Neugier auf italienische und antike Formen ging, objektiviert er ihre Erlebnisse, die er, weil er ihr zugehört, auch subjektiv empfinden kann. Die Bedeutung der Gedichte liegt aber eben in der gesellschaftlichen Geltung, in den neu zugebrachten, aber festen und eigengesetzlichen Formen: in Sonett, Oktave, Terzine, Capitoli, Strambotto. Er kann formen. Der Höfling wird nach einem bewährten Idealbild geformt. Es ist Castigliones „Cortegiano". Er erfährt 1538 in Lyon einen Neudruck[1]), der von Dolet geleitet wird, Jacques Colin übersetzt ihn und verlegt ihn bei Fr. Juste. Die vielfache Teilnahme an dem Druck ermöglicht schon, ihn auf eine breite Durchformung gelebten Lebens hin anzulegen, dessen wesentlicher Bestandteil, ja Erfüllung die Liebe ist, wie sie Leo Ebreo in seinen „Dialogi di amore" (1535) nicht standesanschaulich begrenzt, sondern idealtypisch auffaßt. Sie dringen in zweimaliger Uebersetzung in das Lyoner Leben ein. Ihm ist die Liebe das unsichtbare Band zwischen der körperlichen und geistigen Welt. Claude de Taillemont verschmilzt in den Discours des Champs Faez (Lyon 1553) höfisch-galantes Benehmen mit der neuplatonischen Liebesmystik. Des Pietro Bembo „Gli Asolani" fügen sich 1557 durch ihre französische Uebertragung in das komplexe Gebilde Lyoneser Kultur ein, das 1555 die 96 Sonette J. Peletiers „Amour des Amours" aufnimmt. Sie haben formalen Wert. Sie setzen eine das Ich beherrschende Gesellschaft voraus. Sie bedeuten Konzentrierung und Disziplinierung der Originalität um ihrer Geltung willen nach übergreifenden Formgesetzen. Zucht der wilden, individuellen Sprossen der wogenden Renaissancefülle führt zu einer neuen Formkultur. Des Peletiers' im selben Jahr erschienener „Art poétique" bringt die literarisch-dichterischen Möglichkeiten in ein der lebenden Persönlichkeit dienendes Ordnungssystem.

Dies ist das intensive und vielfältige Leben, aus dem Louise Labé's Dichtung ersteht und von dem sie sich abhebt. Dies ist das herrliche Lyon, dem der aus Rom heimkehrende Du Bellay entgegenjubelt:

„Sceue, ie me prouvay, comme le filz d'Anchise
Entrant dans l'Elysee, et sortant des Enfers
Quand après tant de monts de neige tout couvers
Je vey ce beau Lyon, Lyon que tant je prise".

(„Regrets", Sonett 129).

[1]) „Le Courtisan de messire Baltazar de Castillon, nouvellement revu et corrigé. Lyon, François Juste MDXXXVIII.

Lebensdarstellung der Louise Labé.

Louise Labé wurde 1522 als Tochter des reichen Seilermeisters Pierre Labé in Lyon geboren. Er mochte der wirtschaftlich führenden Schicht des Stadtbürgertums angehören, das, dem materiellen Existenzkampf enthoben, über Muße verfügte, das noch aktiv und strebend genug war, ihr Ungenügen zu erkennen und sie mit einem höheren Wert zu erfüllen.

Louise Labé wurde mit dem neuen komplexen Wissens- und Lebensgut der humanistischen Kultur gebildet. Von der Natur mit Schönheit und Geist begabt, übt sie ihren Körper in Sport und Spielen, erlernt sie die lateinische, griechische und italienische Sprache, wird sie in Musik unterrichtet. Gesellschaftsfähig und verheiratet seit 1542 mit Ennemond Perrin, vom Beruf ihres Vaters (worin sich die Festigkeit des tragenden Standesbewußtseins zeigt), empfängt sie in ihrem Hause Humanisten und Renaissanceindividuen. Im französischen Bürgertum wiederholt sich verkleinert das Leben italienischer Fürstinnen und hochgestellter Damen. Aehnlich Beatrice von Este, Isabella und Elisabeth von Gonzaga, Allesandra Scala ist Louise Labé der Mittelpunkt einer geistig interessierten Gesellschaft. M. Scève und einige Damen aus seiner Familie, Ch. Fontaine, Louis Meigret, Pontus de Thyard, das spätere Mitglied der Pleiade, der Buchdrucker Jean de Tournes, der Kupferstecher Pierre Woeissot gesellen sich um die „schöne Seilerin' und pflegen Gespräche mit Jeanne Gaillarde, die Marot der Christine de Pisan gleichstellt[1]), mit der „vertueuse et gentille" Pernette du Guillet, der Schönheit Jacqueline Stuart, der Spinettspielerin Clémence de Bourges, der Louise Labé ihre Dichtung widmete. Aber „toutes ont été effacées par la célèbre Louise Labé, femme docte et libre d'allures qui revint dans sa ville natale après des aventures de jeunesses romanesques"[2]). Stützt sich dieses und ein anderes Urteil[3]), das sie eine „gelehrte und schriftstellernde Courtisane" nennt, auf „autobiographische Notizen", die ihren Werken zerstreut einlägen oder auf die „Chanson nouvelle", die zwei Jahre nach ihren Gedichten erschien und in ihrem groben Zynismus die Herkunft aus Schichten verrät, die für das erzieherische Ethos der hohen Minne kein Organ haben können, die wie Calvin die Verderbtheit der Natur predigen und jede Entwicklungs-

[1]) Rondeau XX t. II p. 138, Oeuvres complètes, édit. P. Jannet Paris 1868—72.

[2]) Petit de Juleville: Histoire de la Langue et de la Littérature françaises de Origines à 1900, t. 3.

[3]) H. Morf: Franz. Literatur im Zeitalter der Renaissance, Straßburg 1914, p. 67.

möglichkeit leugnen? Oder wurde es gefällt vom Standort bürgerlich-familiärer Moral, für die es nur ein Entweder-Oder, Treue oder Ehebruch gibt, und die nicht die Liebe als Bildungsprinzip versteht, wie sie in Platons Symposion und im Phaidros erscheint, die das eheliche Verhältnis keinesfalls störend berührt? Oder spottete der enge Sexus, der gemein und wahllos sich befriedigt und an eine außerhalb seiner liegenden Wirklichkeit nicht glaubt und nicht an die Führung zum Guten durch den Eros, der Sexus, der aus Jean de la Borderie spricht, und der mit der „Chanson nouvelle" vielleicht einen letzten Trumpf ausspielte in der Polemik für und wider die Frauen, der umso sieggewisser ist, weil er, wenn auch nur an den Schein von Tatsachen anknüpft? Oder grollt hier die Rache und verletzter Stolz Abgewiesener?[1])

Ueber die Auffassung der Liebe ist Louise Labé selbst in ihrem Werk zu befragen, und die Antwort wird im Verlauf dieser Untersuchung erfolgen. Zunächst und hier ist der Wert ihrer „autobiographischen" Bemerkungen zu prüfen.

Wie H. Gmelin[2]) die Bedeutung der autobiographischen Belege des Marot relativiert hat, indem er deren Stilisierung nachwies, kann auch ich für Louise Labé die idealisierende Gestaltung nach dem Vorbilde Petrarcas und Ariosts geltend machen.

„Qui m'ust vu lors en armes fiere aller,
Porter la lance et bois faire voler,
Le devoir faire en l'estour furieus,
Piquer, volter le cheval glorieus
Pour Bradamante, ou la haute Marphise,
Seur de Roger, il m'ust, possible, prise."

Elégie III. p. 47/48.

Sie selbst nennt ihre Idealbilder: Gestalten aus dem Orlando Furioso und weiß die Verschiedenheit von ihrer Person und dem Ideal. In der vermuteten Möglichkeit der Gleichsetzung ist indirekt der Wunsch ausgesprochen, wie sie zu sein. Die Nennung entspricht mehr einem Sein-Mögen als einem Sein. Wer bürgt für die Uebereinstimmung zwischen ihrer Dichtung und ihrem gelebten Leben, wenn sie vor und nach der angeführten Stelle sich selbst mit vereinfachenden Linien auf einen Idealtypus ihrer Zeit bringt, sich als die Verwirklichung dieses Vorbildes sieht, die eben im Dichterischen genannt ist und dort vorliegt?

Ein Gedicht aus den zeitgenössischen „Escriptz de divers poètes", das Aynard zitiert und das die Zeit der Belagerung Lyons meint, enthält ebenfalls eine Stilisierung. Aynard, auf Charles Boy sich stützend, weist nach, daß Louise Labé nicht wie eine Amazone an den Kämpfen um diese Stadt teilnahm, sondern nur an einem Turnierspiel in Lyon. Trotzdem bezog der zeitgenössische Dichter Louise Labé auf die kriegerischen Helden, Hektor und Achilles, die bis dorthin

[1]) Einzelangaben bei J. Aynard: „Les Poètes Lyonnais, Introduction p. 58, 69.

[2]) H. Gmelin: Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance, Roman, Forschungen Bd. 46, Erlangen 1932, p. 286/87.

kämpften, wo das Waffenschlagen kein Spiel mehr war, sondern Todeskampf. Auch hier wurde sie Idealbildern ähnlich gesehen, echt renaissancehaften: von Körpertüchtigkeit und Mut. Eine Entsprechung von Ideal und Wirklichkeit konnte garnicht beabsichtigt sein, setzte doch der Dichter als Maßbild einen antiken Helden ihr, der Frau.

Es liegt hier die humanistische Tendenz zugrunde, die, um zu formen, das zu bildende Objekt und das Ziel wissen muß, d. h. ein rationales Messen stellt den Abstand fest, und das zeittypische Vermögen der Idealität bezieht und steigert die Wirklichkeit auf die Idee, wie auch in den Sonetten der Traum von den Göttern der Maßstab für ihr Leben ist.

„Et ja voici le treiziéme Esté
Que mon coeur fut par Amour arresté".

Elégie III, p. 49.

Dieser Vers erinnert an Petrarcas lebenslängliche Liebe und bedeutet die Stilisierung ihres persönlichen Erlebens auf ein anerkanntes Vorbild, bedeutet im Dichterischen eine Erhöhung ihres eigenen Lebens. Die Mythologie, die sie in ihrer Dichtung ernst nimmt und an eben dieser Stelle — Amour, Pallas und Mars — hat für sie wohl außerhalb des ästhetischen Bereichs keine Realität: denn am Schluß ihres bekenntnishaften, erkenntnismäßigen und voluntaristischen Vorworts spricht sie von e i n e m Gott. Wo bleibt die „femme libre d'allures", wenn sie auf diese oder ähnliche Stellen zurückgeht? Andere Anhaltspunkte sind nicht vorhanden. Sie müssen aus ihrer Zeit verstanden und am überzeitlichen Wert gemessen werden und nicht vom und am 19. Jahrhundert. Sainte-Beuve hätte nicht nötig gehabt, um Louise Labé zu schätzen, seine Augen vor ihrem Leben zu verschließen, dem er doch während seiner ganzen beiden Studien nachspürt, um zu ihrer Seele zu kommen. Dann mag auch der Stolz des rhetorischen Könnens mitgewirkt haben, mag auch die „antikisierende — in diesem Fall italianisierende — vulgärsprachliche Imitatio auf das Mitklingen der Klassiker- — Italiener- — -stellen bei dem humanistisch geschulten Hörer berechnet sein". (s. H. Gmelin p. 287).

Welchen Zweck hat es weiter, nach dem Geliebten zu forschen, da auch er in der Dichtung als Idealtyp erscheint?

1555 veröffentlicht sie ihre Werke auf Drängen ihrer Freunde und aus Verantwortungsbewußtsein gegenüber ihrem eigenen Leben, ihrem Geschlecht und der Gesellschaft. Die Huldigung ihrer Freunde, die im Anhang als bejahende Kritik erscheint, ist die Antwort auf ihr programmatisches Vorwort, in der ihr die Unsterblichkeit des Dichterruhms zuerkannt wird. Ihr Mann stirbt, ihre Freunde sterben oder fliehen vor der 1564 ausbrechenden Epidemie. Sie verteilt testamentarisch mit wachem Willen vor dem florentinischen Advokaten Thomas Fortini, der zu ihrem Freundeskreis gehörte, ihre Güter und bestimmt, still des Nachts von vier Priestern begleitet ins Grab gelegt zu werden. Sie stirbt 1565 oder 1566 auf ihrem Landsitz in Parcieu. Stille und Einsamkeit umgeben diese Frau am Ende ihres glutvollen und reichen Lebens.

Zielstrebigkeit ihres Dichtens.

Epître Dédicatoire.

In der an die Künsterin Clémence de Bourges, eine ihrer Freundinnen, gerichteten Zueignungsschrift legt Louise Labé die Erkenntnisse ihres Zieles und ihr zielgerichtetes Wollen nieder.

Ratio und voluntas sind die Vermögen, die sie propter finem aktualisiert. Das ist die Gestaltung ihres irdischen Lebens. Der spätere Montaigne sieht in ihr ebenfalls seine eigentliche Aufgabe: „mediter et manier notre vie - la plus grande besoigne de toutes." (Essais III, 13). Sie ist Humanistin. Sie fordert den Einsatz des ganzen Menschen für das Studium und die Wissenschaft: „De laquelle ne devez eslongner ni espargner votre esprit, jà de plusieurs et diverses grâces acompagné: ny votre jeunesse, et autres faveurs de fortune . . ."[1]). Aber das Studium ist nicht Selbstzweck, sondern diese Hingabe ist zurückgebogen in die Bejahung ihres eigenen Menschentums und erbringt eine mittelbare Steigerung ihres Lebens. Der personale Wert ist entscheidend: „. . . . pour aquérir cet honneur que les lettres et sciences ont acoutumé porter aus personnes qui les suyvent," (p. 3). „l'honneur que la science nous procurera" (p. 1/2), „la gloire et l'honneur . . ." (p. 3). Der Ruhm ist das Ziel in der Gestaltung des Lebens, er erst macht die Handlungen belangvoll und bedeutsam: „il fait tous vos autres actes et façons de vivre." (p. 4). Der Ruhm vereigentlicht den Menschen und hebt ihn über Dumpfheit und Gewöhnlichkeit hinaus in die Helle der Oeffentlichkeit und auf die Höhe des Daseins. Die Ruhmesidee verbindet Louise Labé mit ihrer Generation und der Tradition. Der Lorbeer erscheint in ihrer und Petrarcas Dichtung. Der Ruhm ist persönlichster Besitz, der den materiellen Gütern an Dauer und Nähe überlegen ist. Der Ruhm erfüllt das Sehnen des Renaissancemenschen aus der Vergänglichkeit hinaus in die Ueberzeitlichkeit, macht die Not des Untergangs vor der strahlenden perennitas verschwinden. Weder List noch Gewalt, noch Länge der Zeit vermag ihn zu nehmen. Allerdings knüpft er sich an zwei Voraussetzungen: an die Qualität der Betätigung und an die Existenz einer diesen Wert schätzenden Oeffentlichkeit. Der Ruhm bedingt somit eine gradualistische Ordnung der humanitas und eine zugleich individuelle und soziale Kultur durch das Abhängigkeitsbewußtsein des Ich in der Anerkennung von seiten der Gesellschaft. Bezeichnend für die Humanistin Louise Labé ist, daß sie dem Studium Mittelfunktion beimißt: „. . . . s'apliquer aus sciences et disciplines" (p. 1) und „mettre ses

[1]) Epitre dédicatoire p. 3.

concepcions par escrit" (p. 1) bringt ihr das Gut zu. Gleich greift die Erfahrung aus ihrem eigenen Leben ein von dem Zwiespalt zwischen Wollen und Können, zwischen Ziel und Unvermögen. Wenn ihr die Himmel eine dem Erkenntnisobjekt adäquatere Denkkraft gegeben hätten, würde sie mit ihrem Schaffen mehr als Beispiel statt Ermahnung dienen. Ihrer Dichtung primärer Sinn ist, Formmittel des Lebens zu sein, das den ästhetischen Wert bereits in sich einschließt, ja gerade durch ihn erst zur Formbestimmung wird. Es geht um eine diesseitige Erfüllung, um höchste Geltung auf Erden durch Wissen und durch Künstler-Könner sein, nicht um eine erbauliche Absicht, die auf ein Trans gerichtet ist. Die Verlagerung der Richtungsdominante, die sich vom Mittelalter zur Renaissance vollzogen hat, ist die von der Transzendenz auf die Welt. Das Formbestreben der Louise Labé geht auf Verbreitung und Verallgemeinerung und will vornehmlich ihr Geschlecht erfassen. Der pädagogischen Tendenz geht das Umbruchsbewußtsein voran, die Erkenntnis vom Sollen und Sein und die Spiegelung des zukünftigen Zustandes vor dem alten unzulänglichen. Mit dem Anderswollen entsteht der Aufruf, die Unruhe und der Kampf. „Estant le tems venu, . . ., que les severes loix des hommes n' empêchent plus les femmes de s'appliquer aux sciences et disciplines" (p. 1). Eine neue Zeit ist gekommen, eine bessere. Diese Einsicht verträgt sich nicht mit dem unbedingten Vertrauen, wie es von manchen Humanisten gesagt wird, auf die natürliche Güte des Menschen, sondern gründet sich auf den Glauben an die Entwicklungsfähigkeit des Menschen. Nicht mehr um den Gegensatz zwischen Gebundenheit und Freiheit — um schrankenlose Emanzipation ist er nicht geführt worden — geht der Kampf, sondern um Erfüllung dieser neuen Form, um Zuwendung zu höheren Objekten: „eslever un peu leurs esprits par dessus leurs quenouilles et fuseaus", (p. 2) und geistige Interessennahme zur Bejahung des Menschentums auch der Frau, dessen eigentliche Kräfte r a t i o und v o l u n t a s sind.

Diese Freiheit ist zugleich eine neue und verpflichtende Bindung, sie zielt auf Beweisstellung ihrer Kräfte, auf aktive Leistung „en science et en vertu passer ou égaler les hommes" (p. 2). Sie gibt einmal die Berechtigung, das gegnerische vergangene Handeln als negativ darzulegen, „montrer aus hommes le tort qu'ils nous faisaient en nous privant du bien", (p. 1) und dann eine positive Forderung zu stellen, die zukünftige Erfüllung verlangt „faire entendre au monde que si nous ne sommes faites pour commander . . . si (dennoch) ne devons nous estre dedaignées pour compagnes tant es afaires domestiques et publiques, de ceus qui gouvernent et se font obéir". (p. 2).

Ueber das Ich und ihr Geschlecht geht der Reformwille hinaus auf die Prägung der Oeffentlichkeit, auf die Führung der Männer zu gesteigerterer und zuchtvollerer Hingabe an das Studium.

Ein nächstes sekundäres Element zur Lebensformung ist das Vergnügen. In der Betonung dieser Formbestimmung zeigt sich ein menschlicher Grundzug, das ‚desiderium naturale'. Dieses Glücksverlangen teilt Louise Labé mit ihrer Zeit. Es steht nicht wahllos zufälligem Lebensstoff gegenüber, sondern mit verstandesklarem Blick sucht Louise Labé zu unterscheiden. Persönliche, überdauernde

Befriedigung ist der Zweck des Studierens; es bewältigt die Zeit, die der Lust ein Ende setzt, die zerstört. Wieder ist das Ringen da des Lebensdranges gegen den Tod. Was nützt die Erinnerung, die nur ein Schatten der Vergangenheit ist? Sie macht die Ohnmacht umso deutlicher. Aber die schriftliche Fixierung der Begebnisse sichert ihre Gegenwärtigkeit über die Zahllosigkeiten der Bewegungen des Lebens hinaus und wird das Leben, obwohl es schon gelebt war, hinüberretten und ihm Bestand verleihen im ästhetischen Bereich. Louise Labé setzt, humanistengläubig, die Uebereinstimmung des Schreibens mit der realen Tatsache selbstverständlich, ohne Erörterung voraus. Die Kunst des Schreibens ist die bürgende Instanz für die Richtigkeit der aus der Vergangenheit heraufgeholten Disposition. Sie gibt die Gewißheit, daß diese so und nicht anders gewesen ist. Dieses Können ist wiederum auf die Erhöhung des Menschen hingeordnet. Es verdoppelt das Behagen. Es bringt erstens den vergangenen Genuß in die Gegenwart zurück, der entweder in der Freude an dem Stoff bestand oder aber an dem Einsehenkönnen in die Wissenschaft, zweitens die eigenartige Beglückung, die den Menschen beim Urteil erfüllt, das seine zweiten Erkenntnisse von den ersten geben. Ueber dieses Vergnügen ist der Mensch selbst Herr, ist er selbständig formungsmächtig.

Nach dieser grundsätzlichen programmatischen Erörterung wendet Louise Labé sich ihrem eigenen Werk zu, dessen Zweckabsicht sie herausstellt. „Je n'y cherchois autre chose qu' un honneste passetems et moyen de fuir oisiveté." (p. 4/5). Ist es ein Mangel noch nicht reifer Erkenntnis früher Jahre, ein Belastetsein von der Tradition eines innerlichen Bürgertums, die Zurückhaltung einer Frau, oder Lebenstüchtigkeit, konkret ausgedrückt Vorsicht, wenn sie sagt, ihre Dichtung während des Verfassens nicht auf die Oeffentlichkeit berechnet zu haben? Entscheidend ist, daß sie sie ihr jetzt übergibt, aus halbem Glauben an ihren Wert und aus ganzer Hoffnung. Zielstrebig ist ihre Widmung von Frau zu Frau, in subjektiver Anerkennung der Sitte, „pour ce que les femmes ne se montrent volontiers en publiq seules" (p. 5) und aus formal-pädagogischen Gründen, um zur Veröffentlichung einer Dichtung von größerem künstlerischem Wert als die ihre anzuregen. Und selbst der beschließende Satz ist ein liebender Wunsch, der eben als Wunsch auf Erfüllung zielt.

Auf die funktionale Synthese des griechischen Ideals „Kaloskogathos", d. h. des Schönen und des Guten, mit dem römischen Ideal „Virtus", der Widerstandskraft, die zur Tugend wird, ist Louise Labé in ihrem Werk gerichtet.

Le Débat de Folie et d'Amour.

a. Gehalt.

In dem streitbaren Zeitalter, in dem erwachte Individuen sich behaupten und herrschen wollen gegen andere Menschen, politische Persönlichkeiten, wie die französischen Könige, national-dichterische wie Jean Lemaire de Belges mit seiner „Concordance des deux langues", Jacques Peletiers mit seinem „Art poétique", die Plejade mit dem Manifest, in dem Jahrhundert der Konfessionspolemik und des Streites um die Frau hat Louise Labé den Gedanken des Wettstreites in ihre Dichtung aufgenommen. Der Wettstreit ist eine treibende Kraft, sie gehört einem anthropozentrischen Beziehungssystem an: der Wettstreit ist ein Mittel zum Ruhm und der Ruhm ein Mittel zur Menschenwürde. Diese Kraft wirkt positiv fruchtbar, sie aktiviert alle Vermögen, „. . . notre sexe, de le voir non et beauté seulement, mais en science et en vertu passer ou égaler les hommes", (p. 2) „nous aurons valu au publiq, que les hommes mettront plus de peine et d'estude aus sciences vertueuses, de peur qu'ils n'ayent honte de voir preceder celles, desquelles ils ont pretendu estre toujours superieurs quasi en tout. Pource, nous faut il animer l'une l'autre à si louable entreprise" (p. 3).

Aus dem Titel „Débat de Folie et d'Amour" sind die Mächte ersichtlich, die ihre Herrschaftsgebiete sich streitig machen.

Folie und Amour finden sich vor der Tür des Palastes ein, wo Jupiter ein Fest gibt. Folie überrennt Amour. Dieser, zurückgestoßen, will seine Macht zeigen und schießt einen Pfeil auf Folie ab. Sie, ohne verwundet zu sein, denn sie hatte sich unsichtbar gemacht, kratzt ihm die Augen aus. Um eine Heilung zu verhindern, legt sie ihm über die leeren Augenhöhlen eine unverrückbare Binde. Venus, die Mutter Amours, klagt Folie vor Jupiter an. Es wird Gericht gehalten, wobei Apollo für Amour redet und Merkur Folie verteidigt. Nach Anhörung der Götter fällt Jupiter ein vermittelndes Urteil: die Vereinigung der gegnerischen Mächte für die Zukunft, auf 3 mal 7 mal 900 Jahre.

„Oses tu te faire plus grande que moy"? (p. 57). Wettstreit ist in einem Raum möglich, dessen Bestandsverteilung und Schichtenanordnung noch nicht oder nicht mehr anerkannt wird. Wettstreit vollzieht sich in Umformungsbestrebungen und Widerstand, im Empordrängen unterer Schichten, im Uebersteigern und Unterordnenwollen Nebengeordneter.

Dieser Raum ist die Welt, deren Himmel die Götter innehaben, die über die Erde, wo Halbgötter, Satyrn, Faune und Nymphen woh-

nen, und über die Menschen mächtig sind, deren Meer Neptun beherrscht, in deren Tiefe die Unterirdischen hausen. Louise Labé gibt die gleiche Aufteilung der Welt wie Ovid in seiner „Fama" die „dreischichtige Weltkugel". Jupiter hält das Zepter des ganzen Universums. Er ist der Garant der Ordnung. Die Götter sind in dieser und von dieser Welt. Venus nennt sich „la plus afligée mère du monde" (p. 77). „. . . . le plus grand plaisir qu'elle ust en ce monde" (p. 74), „Folie la plus miserable chose du monde". (p. 74). Sie führen ein sinnlich-geistiges Leben. Diesseitig sind die Götter und unsterblich. Erfüllung wird auf dieser ewigen Welt sein. Die Materie hat für sie ewigen Bestand.

In die gesamte Weltordnung erstreckt sich die Macht des Amour hinein. Die Sehnsucht einer glutvollen Frau der südfranzösischen Renaissance hat im ästhetisch-dichterischen Bereich die Herrlichkeit ihres Ideals, das auch das des Ficino war, verwirklicht. So hoch schien ihr dieses Ideal, daß sie einen Gott nach ihm streben ließ. Die Göttlichkeit beglückt ihn, wo er als Vorsehung in die ihm untertane Welt eingreift, wo er seinen Willen wirkt. Er hält sich für „aller Dinge Grenze und durch nichts von allem eingrenzbar".[1]) Amour hält sich für das unabhängige, mächtige, anerkannte Individuum. „Je suis le plus creint et redouté entre les Dieus et les hommes". (p. 57). Dies Hochgefühl der Ueberlegenheit besagt nicht eine Abtrennung gegen die Oeffentlichkeit. Gerade sie ist notwendig zur Glorie seines Ichs, die das eigentliche Leben verleiht. „Femme inconnue", der Gegnerin entgegengeschleudert, bedeutet nach dem Wertmaß der Renaissance Vernichtung. Unbekannt sein ist Vegetieren unterhalb der Schicht, die lebt, ist belanglos, unzurechenbar sein. Die Oeffentlichkeit ist die Spiegelung der Freiheit seines Willens. Ihr ist er Autorität und Bestimmung. „Signeur et seul souverein tant en ciel qu' en terre" (p. 60) zu sein, wäre die Gipfelung seines Daseins, das sich in Heldentaten, Eroberungen, Siegen und Triumphen steigert. Wieder ist der andere notwendig zu seinem Leben, er ist der Gegenpol, an dem seine physische und geistige Kraft sichtbar wird. Selbstmächtig ist Amour, seine Siegesgewißheit ist auf sein Ich allein zentriert. Wer seine Macht — nun wird aus dem Negativen die Größe und Unantastbarkeit der Persönlichkeit beleuchtet — beleidigt oder bedroht, handelt seinsmäßig falsch, entbehrt des dem Menschen eigentümlichen Vermögens, der Ratio. Der Beleidiger ist „fol" oder noch niedriger, unzulänglicher, er gehört dem Animalischen an. „Amour . . ., comme as tu trouvé beste si furieuse, qui t'ait fait outrage!" Die Beleidigung erreicht den selbstbestimmungsmächtigen Amour nicht. „qui t'ait fait outrage!" (p. 74). Die Tatsachlichkeit ist in Frage gestellt. Ein Schimpf ist des Freien unwürdig. „Je suis suget à estre injurié et outragé, comme le plus vil esclave ou forsaire, qui soit au monde." (p. 66). Der jähe Zorn, den Beleidiger aus der Ordnung der Geltenden auszustoßen in das dunkle Unten, mit dem, weil es würdelos ist, nicht verhandelt wird, offenbart erstens die Erkenntnis von der Ratio als einem Constituens der Götter-Menschen-Würde. Abspruch der Ratio ist Beleidigung,

Amour: Es tu point quelque Circe, ou Medee, ou quelque Fee?

[1]) Nikolaus von Kues: De docta ignorantia, Lib. I.

Folie: Tu m'outrages toujours de paroles. (p. 63),

Zauberin zu sein, mit irrationalen Kräften zu wirken, aus dem unergründlichen Dunklen zu kommen, in das die Helle des Geistes nicht dringt, aus dem Geheimnis, da doch der Geist nur Klarheit will.

Zweitens den zähen Willen des Ichs, sich zu behaupten. Sein Selbstbewußtsein tritt gegen den Autonomieanspruch des Du auf: Amour gegen Folie.

Sie macht die Werte, die Amour sich eigen glaubt, für sich geltend. „Mein sind die Menschen." Sie reißt seine Gloriole herunter. Wir sehen den Gegenpol des Ideals, das wir als das der Louise Labé annehmen können, weil Amour beseligt ist, in dem Glauben Vollgott zu sein, und Folie bemüht ist, sich als die Herrscherin hinzustellen, weil zwei Gegensätze um das gleiche Ideal streiten, das in vielen Dichtungen ihrer Zeit gestaltet und im Leben angestrebt wurde, das seit langem als ein Ideal der Renaissance erkannt ist.

Das Ideal wird durch Folie näher bestimmt, indem sie sich verherrlicht, ihre Stellung genießt und die Mängel des Amour, seinen tatsächlichen Abstand von dem Ideal bloßstellt. Die Not des Amour ist seine Vermutung, daß Folie sich seiner physischen und geistigen Ohnmacht vor ihrer Stärke rühmt. Doch sein Glaube an sich selbst kapituliert nicht vor seiner Nebenbuhlerin. Amour gesteht ihr nicht die Kraft zu, ihn allein bezwungen zu haben. Die Schicksalsgöttinnen haben Folie bestimmt, ihn, Amour, zu brechen. Er hat einen leichten Geist, ist Kind, hat einen jungen, sich biegenden Körper. Dagegen sind Schwere und Festigkeit, Unnachgiebigkeit und Reife des Alters von dem Vollgott — Vollmenschen — gefordert. Verstandeshelle und Urteilsfähigkeit geben Folie die überlegene Sicherheit; vor ihrem Scharfblick ist Täuschung fruchtlos.

Zwei Herrschaftsgebiete überschneiden sich, zwei Ordnungssysteme: das idealistische des Amour, der es nach subjektivem Glauben aus dem Objektiven aufnahm, in dem eine Herrschaft der Folie, weil sie unbekannt war, keinen Platz hatte; und das mehr der Wirklichkeit entsprechende der Folie, insofern sie die außersubjektiven Mächte kannte. Die Wirklichkeit aber ändert Folie, in sie eingreifend, indem sie Amours bisherige Vollwertigkeit nicht mehr hinnimmt, ihn verletzt und seine Herrschaft vernichtet. Wille kämpft gegen Wille, Macht gegen Macht, Illusion gegen Wirklichkeit. Die Macht des Einen ist von einer Uebermächtigeren abhängig. „Je suis celle qui te fay grand et abaisse." (p. 63). Ueber ihr liegt der Schatten des Herrenmenschen der Renaissance. Stark und rücksichtslos will sie den Schwächeren unterdrücken und überwältigen. Die Berechtigung gibt sie sich selbst durch den Willen zur Macht. Gut ist, was ihr dient, und böse, was ihr widerstrebt. Individualistisch setzt sie sich über die Schranke der gemeingültigen Gesetze hinweg. Ihr glückverlangendes Ich, „à mon plaisir", ist der Wert, an dem alle zu messen sind. Folie ist Amours Bestimmung: „Tu lasches l'arc, et gettes les flesches en l'air: mais je les assois aus coeurs que je veus." (p. 63). Sie tut nach i h r e m Willen: „. . . „quand bon me semble". Es handelt sich nicht wie im „Pantagruel" erst um einen Rat „fais ce que voudras", sondern um den Anspruch und die Gewißheit der Betätigung des freien individuellen Willens.

Folie beginnt, ihr und des Amour Herrschaftsbereich abzugrenzen. Sie sagt, wenn Amour über sein ihm zugemessenes Gebiet hinausstrebt, hat sie ihn wieder eingeordnet und, um ihn durch Herabdrückung unter seine eigentliche Lebenssphäre zu demütigen, mit dem Vulgären als seinem zuständigen Gebiet wieder zusammengebracht. Wenn Amour sich gegen Mächtigere erhob, gegen den Donner und Blitz beherrschenden Jupiter, so gab Folie ihm die Macht. Vom Geltungstrieb Amours ist auch sie erfaßt. Zu folgern ist, Ich, Folie, bin größer als Jupiter. In dem sie sich gegen Amour abhebt, bestimmt sie ihr Verhaltnis zu den andern Gottern ihrer Umgebung. Folie verleiht Amour und den Liebenden das eigentliche, das ruhmreiche Leben. Sie macht, daß die Liebe, die Amour entzünden kann, in Erscheinung tritt, und zwar in vielfachen Wechselungen, die die Liebenden über den gewöhnlichen Menschen erheben. Sie erkennt dem Individuum nur eine beschränkte Macht zu; es selbst kann sich nicht den Ruhm verschaffen, erst Gunst einer Machtvollen. Folie ist am häufigsten Anfangsursache der Liebe und immer Ursache eines außergewohnlichen Geschehens im Verlauf der Liebe. „A moy seule l'honneur". Auch sie strebt das Ruhmesideal der Renaissance an (s. p. 67). Sie verfügt über ein bedeutungsvolleres Vermogen. Sie weiß die Mittel, um der Liebe Bestand zu geben. — Hier wieder schimmert die eine Sehnsucht der Renaissance durch, über den Augenblick hinauszukommen, und in dem Ziel des Mittels „pour complaire" die andere, die der Heraushebung und Anerkennung der eigenen Persönlichkeit. Gerade um dieser Anerkennung willen greift sie das Sein des neben ihr stehenden Prinzips an. Da sie nicht gefällt, nicht eine bereite Anerkennung findet, erzwingt sie sich aus der Ohnmachtigkeit des Andern die begehrte Achtung. Bezeichnend ist, daß sie den Anspruch des Nebenbuhlers bis in die Selbstandigkeit der körperhaften-visuellen Existenz vernichtet. Nicht einmal diese kann er aus sich betatigen, gehört ihm ganz. „Regarde si tu vois quelque chose de toymesme?" (p. 66). Bezeichnend ist, daß sie über ihre Rechte hinausgeht im Kampf um ihr Recht, daß die Maßlosigkeit der Condottierri sie treibt, die sich Untertanen knechten. „Je te meine et conduy" . . . „Et à fin que tu me reconnoisses dorenavant, et que me saches gré quand je te meneray ou conduiray . . ." (p. 65/66). Im Triumphbewußtsein hält sie sich für die Königin der Menschen, die über ihr Gehirn, Herz und Verstand herrscht; übergeht sie das kurz vorher gemachte Zugeständnis: „Tu n'as rien que le coeur: le demeurant est gouverné par moy" (p. 65). Jetzt erhebt sie den Ganzheits- und Wertanspruch. Sie beherrscht den ganzen Menschen, sie ist der Ruhepunkt in seinem Leben. Je verdienter er ist, um so längere Zuflucht gewahrt sie ihm. Auf dem Throne ihrer Hoheit sitzend, maßregelt sie das anmaßende Kind Amour. Sein Streben aus der objektiven Ordnung heraus hat seine für richtig gehaltene Raumverteilung zerstört. „Si tu usses esté plus modeste, encore que je te fusse inconnue: cette faute ne te fust avenue" (p. 67). Es hatte sein subjektives Weltbild Gültigkeit für ihn und für die untergeordnete Welt. Sie zollte allein ihm das Lob, das er begehrte, obwohl es zur Hälfte der Narrheit gehörte. So hoch wird die individuelle Sicht vom Individuum Amour gewertet, daß ihre Entsprechung zum Objektiven nicht in Frage steht, daß die Möglichkeit einer Differenz garnicht in den Gedankenkreis tritt, ja daß

von dem wissenden Du die Illusion für das Ich positiver gesehen wird als die objektive Wirklichkeit, daß die desillusionierende Erfahrung als Fehler vorgehalten wird. Sie ist selbst verschuldet, weil das Subjekt Totalitätsanspruch seiner Anschauung erhob. Dessen Grenze ist die Existenz nebengeordneter und übergeordneter Größen. Die objektive Ordnung ist damit doch letztlich Seins- und Sittengesetz des Individuums. Das unhaltbare Mißverhältnis wird sichtbar, das zwischen dem subjektiven Drang nach Geltung und der objektiven Grundlage besteht. So lange kommt das Ich nicht in Konflikt mit dem Nächsten, wie es auf sich selst beschränkt bleibt. Es ist dem einzelnen überlassen, auszubalancieren zwischen seinen Wünschen und der objektiven Wirklichkeit. Kein Wegweiser führt ihn an dem Abgrund vorbei. Adäquate Erkenntnis des Objektiven ist nicht das erstrebenswerte Gut, das ist vielmehr das ruhmreiche Ich.

Darum keine Hingabe, kein selbstloses Wohlwollen, sondern nur Handeln im Hinblick auf das Ich. Die Klagen der Venus über das Unglück ihres Sohnes gelten zunächst ihr selbst. Daß sie nicht mehr von ihm, der ihre Schönheit am meisten schätzen konnte, gesehen wird, ist ihr erster Gedanke, daß sie ihre Schönheit durch Vervielfältigung nicht mehr verwirklichen könne. Denn was nützt es ihr, einem verstümmelten Gott ihre Schönheit zu verleihen? Das Unglück bedeutet eine Schmälerung ihres Lebens, ihrer Schönheit und ihres Glückes, das in der Anerkennung durch den Berufensten bestand. Nicht einmal die Wunde ihrer Tränen kann er lindern. Venus ist in ihrem Schmerz egoistisch. Das Glück der Liebenden ist für sie unerträglich. — Die Vorstellung von dem Neid der Götter, der die Menschen unselig macht, ist der antiken Mythologie entsprechend. — Venus flucht den Liebenden, damit sie sich nicht glücklicher nennen können als der teure Sohn der Venus und als sie selbst.

Aus dem Ichkult kommt die Bemühung um die gemäße Anerkennung des Verdienstes. Daher der Haß gegen Täuschung und Verrat, die Ausschau auf Rache, die Amour gegen Folie erfüllen, nachdem sie ihm, der ihr vertraute, jede Heilung unmöglich gemacht hatte. Aus der Mehrheit dieser egozentrischen Individuen ergibt sich die genaue Abwägung von Forderung und Berechtigung, die Lauer auf Uebertreibung und Anmaßung. Auf dem individuellen Rechtsverhältnis beruht die Ordnung. Jupiter will nicht ohne Anhörung der angeklagten Person urteilen. „piller et robber l'autrui" (p. 97) ist rechtswidrig, weil das Maß der Rechte des einen Individuums auch für das andere gilt. Es steht kein einzelner absolut über den anderen. Die Kräfte sind unter vielen gleichen und unteren Ranges verteilt. So vermögen die Götter nicht die Binde von Amours Augen abzunehmen, selbst Folie, die sie anlegte, hat über die Gabe der Parzen keine Macht. Die Eigenart des Individuums ist seine und des anderen Grenze. Es sind soviele Zentralpunkte des Handelns, als es Individuen gibt. Das auf Gott als das ‚summum bonum' gerichtete Streben ist abgelöst durch ein ich-zentriertes. Ein gradualistisches Weltbild liegt zwar vor, aber ohne allmächtige Spitze. Der seelische Strukturwandel vom Mittelalter zur Renaissance ist auch in seiner anderen Erscheinung, neben der Metaphysikfremdheit, in der Ablehnung der absoluten Autorität in der Dichtung der Louise Labé sichtbar. Die Einebnung der Hierarchie geschah in der Er-

setzung des einen christlichen Gottes durch die zahlreiche Götterwelt. Zugleich werden neue Versuche zu einem Kernpunkt hin unternommen. Auf dem Wege von Beharren, Auflösung und Neuordnung bewegen sich Amour und Folie, und um sie geschart die übrigen gleichrangigen Götter.

Die Art und Weise des Wollens und Wirkens zeigen die nähere oder weitere Entfernung vom Mittelalter, ein Vorwärtstasten und Zurückweichen, die positive oder negative Spiegelung der Zeit. Sie ist der Hintergrund, vor dem gespielt wird. Sie zeigen auch zwei Lebensmöglichkeiten, deren Grundstrukturen in der französischen Literatur durch die Jahrhunderte gestaltet worden sind: die eine von Villon, Jean de Meung, Rabelais, Montaigne, Voltaire, Anatole France; und die andere von Marie de France, Christine de Pisan, Ronsard, Corneille, Lamartine, Francis Jammes.

Die Schicksalsgöttinnen, die Beherrscherinnen der Zeit, ordnen eine Epoche an, in der, wie Amour glaubt, als ein ihm entgegengesetztes Werk seiner Nebenbuhlerin Stand und Unterschied aufgehoben, die freie Entscheidung der Person übergangen wird, wo Zufall herrscht (p. 70).

Amour gibt vor diesem Chaos ohnmächtig seine sinnvolle Tätigkeit auf. Schönheit und Jugend und Ansehen leiteten ihn in seinem Handeln. Er war der Garant der gesellschaftlichen Ordnung, sowohl durch Regelung der zwischengeschlechtlichen Liebe — Angesehene zu Angesehenen gesellte er, Junge zu Jungen — als auch der innerstaatlichen zwischen Herrscher und Untertanen, den hohen und niedrigen Personen. Auch die Kleinen bestimmt er zur uneigennützigen Liebe. (So sieht Apollo den Amour.) Nun, da Amour seines Sinnes beraubt ist, wird Entfesselung und Durcheinander eintreten. Die Angesehenen beklagen sich, daß sie neben dem niedrigen Volk stehen, mit Handwerkern, Kammerfrauen, Sklaven eine Leidenschaft gemein haben; die feinen Geister — die Humanistin reiht die Denker in die führende Schicht ein — daß sie mit den schwerfälligen und groben lieben. Zu lieben war das Vorrecht der Angesehenen, weil Ruhmreichen. Amour und Venus mit ihm sind Anwalt einer ästhetisch-intellektuellen Oberschicht. Vor Jupiter fordert Amour Abschaffung der sondernden Standesgrenze. „Descends en bas". (p. 84). Sie ist hemmend geworden, da der aristokratische Stand nicht mehr von den alten Ideen erfüllt war. Hingebende Minne war Lebensinhalt gewesen; dem ich-interessierten Jupiter, der bedacht war, geliebt zu werden, klaffte Amt und Liebe auseinander, Ansehen und Freiheit hinderten ihm den Genuß der Liebe. Sie war ihm nicht mehr die Form seines Lebens, sondern Anfüllung einzelner Stunden. Die ritterlichen Tugenden des Mitleids und der Verteidigung des Armen haben in Jupiters Wertung eine Wandlung zur Renaissance hin erfahren. Er rät Merkur Erbarmen wegen des persönlichen Ertrags an Ansehen. „Mercure, il ne faut jamais refuser de porter parole pour un miserable et affligé . . . ., ta pitié, bonté et diligence, seront recommandees." (p. 79/80). Amour bricht die Selbstherrlichkeit des hochgeborenen Individuums, Jupiters, nicht aus humanen Gründen, sondern aus demselben Ichkultus, den er dem Jupiter vorhält, zur Verherrlichung seiner eigenen Macht. „j'abaisse si bien les grans,

que je les fay à tous, exemple de mon pouvoir". (p. 88). So trägt Amours Gesicht den neuen Zug der Renaissance, den der ruhmreichen Persönlichkeit und jenen, der aus der Hochkultur des Mittelalters ins 16. Jahrhundert gekommen ist, der die selbstlose Hingabe an den geliebten Menschen fordert. Die wahre Liebe zielt nach Amour auf das Wohl der geliebten Person. Gerade die Liebe offenbart die Würde des Menschen, die in der Anpassungsfähigkeit an den Charakter eines anderen, des geliebten Menschen, besteht. Die Anpassungsfähigkeit ist ihm als dem einzigen höfischen und mit Grazie begabten Leib-Seele Wesen eigen. Amour hält die Forderung von der geistgeleiteten Liebe aufrecht. „La lubricité et ardeur de reins n'a rien de commun, ou bien peu, avec Amour." (p. 87), Amour wiederholt die Gedanken des Cortegiano und der Frau, die hier zu dem Streit um die Frau ihre Meinung zu geben scheint. Die Frau wird nie um einen Sinnenrausch lieben oder zum mindesten nie so tun, als ob sie des Triebes willen liebte, d. h. sie erkennt die Führung des Geistes an. Von Louise Labé sind somit selbst die Sensationen erledigt, die die „Chanson nouvelle" von ihrem Leben wissen wollte. Die Liebe ist an den geistigen und sittlichen Adel gebunden und an die Besonderheit der schönen Gestalt. Der persönliche Adel macht das renaissance-höfische Wesen aus.

Apollo weist den Segen der Liebe für die Menschen und deren Gegenliebe nach zum Ruhme Amors. Die Liebe ist das Lebensprinzip. Sie brachte den ersten Ruhm und damit die Lebensform den Menschen, denjenigen, die unter rückhaltlosester Hingabe der Menschheit zu einer besseren Lebensführung verhalfen. Bedeutsam für die Erkennung der Renaissancebestrebungen ist, daß Apollo jede andere Motivation zur Höherentwicklung abweist. Allein Amour verlieh diese bildende Kraft. Weder die Aussicht auf Ruhm hat zu den Taten gedrängt, da dieser erst nach der Handlung anhebt und erst in einem politisch gebildeten Staat angestrebt wird, noch die Absicht des Gewinns, den die Menschen im ursprünglichen Zustand nicht kannten. Die Liebe nimmt der Natur die Härte und bereitet sie für die Aufnahme von höheren sittlichen Lebenswerten: für das Gute und die Ehre. Denen werden sie zuteil, deren Liebe auf die Gemeinschaft geht, die sich opfern für ein Land, ihre Familie, ihren Fürsten, die, um das Leben anderer zu erhalten, in den Tod gehen. Auch die besondere Liebe, die zwei einzelne verbindet, bringt den Menschen Hochachtung. Sie werden von ihren Mitmenschen mit Titeln belegt, von ihnen zu Göttern erhoben. Letzlich geht auf Amour die Auszeichnung zurück, er bestimmte Pylades und Orestes, denen um ihrer Freundschaft willen Tempel errichtet wurden, zur Liebe. Die gemeine Bevölkerung schätzt den Liebesgott wegen der materiellen Vorteile, die er ihr verschafft. Amour wird von den Menschen verehrt als der Bringer alles Guten und allen Vergnügens. Amour kann auch diese Gewöhnlichen beglücken. Apollo macht weniger einen Vorstoß mit der grundsätzlichen Verbreitung der Liebe auf niedere Schichten als mit der Bejahung der eudämonistisch-egozentrischen, praktischen Sicht zum Ruhme Amours. Doch ist Apollo Höfling. Es paßt in seinen aristokratischen Gedankengang, daß er zwischen der hohen, zu ideellen Werten führenden Liebe der Angesehenen unterscheidet und der niederen, die auf die körperliche Be-

haglichkeit und Sicherung der wirtschaftlichen Existenz und spannugslose häusliche Gemächlichkeit, die durch die Ehefrau erreicht wird, abgestellt ist. Bezeichnend für die komplexe Haltung ist, daß die Unterschicht beleuchtet wird. — Louise Labé entstammte dem Bürgertum und sah zugleich das höfische Leben und nahm durch das Studium an der Bildungsaristokratie teil. — Bezeichnend ist ferner, daß der ehelichen Liebe diese Aufgabe der leiblichen Sorge zufällt, und daß daneben die Wertung der Seele bemerkbar ist, aber nicht in ihrem Eigenwert, sondern in dem Nutzen für den Bereicherung anstrebenden Mann. Neu, renaissancehaft ist die Füllung der Oberschicht mit Gelehrten. Geistes- und Herzensadel bedingen den vornehmen Menschen. Die soziologische Struktur ist nicht mehr ausschließlich von Geburt und Familie bestimmt. Die Könige und Fürsten, die Apollo als Belege heranzieht, nähern sich dem Denken unterer Schichten, lockern mit dem Standesethos ihren hohen Stand auf. Sie erwägen wohl den praktischen Wert der Freundesliebe. Ein großer König von Babylon möchte soviele Zopire haben, wie in dem Granatapfel Kerne sind, den er gerade ißt, weil dann seine Herrschaft umso gesicherter und machtvoller sein wird. (Zopire war sein Feldherr, der ihm die Stadt zurückerobert hatte). Zugleich wird die Oberschicht von unten her aufgesprengt durch die Uebernahme ihrer Schätzung idealer Werte. Ein armer, unbekannter Scythe aus unteren Schichten bittet um die Hand der Tochter eines „grand Signeur", weil er sich mit zwei Freunden beschenkt hoch genug wertete. Die ideale Liebe i s t nicht mehr ein Vorrecht, sondern g i b t ein Vorrecht. Nicht zu vergessen ist, daß Apollo diese Beispiele zum Ruhme des Amour anführt gegen die nüchterne, realistische Folie.

Zwischendurch dringt das Frauentum der auf den Geist stolzen Dichterin durch. Könige sind durch die klugen Einsichten, die ihnen ihre Freundinnen vermittelt hatten, in ihre Hauptstädte zurückgeführt worden.

Hochgeborene Frauen heben nicht das Ethos ihres Standes auf, jedoch beschränken sie es nicht mehr auf die Erfüllung innerhalb ihres Standes. Sie weiten seine bildene Kraft überständisch aus. Sie erheben arme Söldner aus Freundschaft in ihren Grafschaften, Herzogtümern oder Königreichen. Daneben wird von der Dame die Standesgrenze aufrecht erhalten. Ihre Liebe wirkt bereits wie im Barock ins Politische hinein. Durch ihre wohlwollende Gesinnung zu dem Hauptmann rettete sie Heere vor dem Untergang. Dame und Heerführer, Fürstin und Söldner sind Symptome des Wettstreites der Auflösungs- und Formungsbestrebungen zwischen Altem und Neuem. Die Beispiele enthüllen eine Fülle der Möglichkeiten, die das 16. Jahrhundert enthielt.

Apollo verallgemeinert die Liebe; alle natürlichen Menschen haben die natürliche Neigung zu lieben. Die Quantität benutzt Apollo, um des Amour Herrschaft hervorzuheben. Alle verehren sie Amour, denn es ist natürlich, daß sie den, dem sie sich aus Dankbarkeit geneigt fühlen, anerkannt wissen wollen. Amour selbst dagegen deutet die Tatsache der Verehrung von seiten der Menschen als Furcht und, wenn sie Liebe ist, als eine Wirkung seiner Macht ent-

gegen dem eingeborenen Wunsch nach Glück, entgegen dem Naturgesetz. Der Wille eines Höheren ist mächtiger als der Trieb der menschlichen Natur. Er hingegen hat ihr ein psychologisch erfahrbares Gesetz gegeben, worin er sich offenbart: „En ce se montre la grandeur d'amour, quand on aime celui dont on est mal traité." (p. 84). Aber Amour kennt das Vermögen des Menschen, aus sich selbst sich lieben zu machen. Er kommt ihm allerdings zu Hilfe. Des Amour Selbstbestimmung schwankt, im Kampf gegen Folie macht er für sich die alleinige Herrschaft geltend, und in der Rede mit Jupiter räumt er der menschlichen Natur die Liebesfähigkeit ein. Er schwankt zwischen den Idealen der Renaissance, die einander widerstreiten, zwischen der Anerkennung der allgemein menschlichen Natur und dem individuellen Geltungsdrang. Aber es ist meistens nicht der vollkommene Mensch, der liebt, sagt Amour. Es mangelt ihm an sittlicher Kraft. „mais peu se treuvent, qui facent en amour tel devoir qu'il est requis." (p. 85). Eben diese sittliche Kraft bewährt sich an der Beherrschung der Natur zum Ziele der Hingabe an das geliebte Du. Sie verleiht Amour. Einmal soll der Mensch die Natur, ist sie der des Geliebten gleichförmig, bewußt gebrauchen; ist sie verschieden, soll er sie umformen. Diese Forderungen bedeuten ein ‚Ungenügen der menschlichen Natur und zugleich den Glauben an ihre Entwicklungsfähigkeit durch die von ‚ratio' und ‚voluntas' geleitete Liebe.

Somit ist die Liebe zum humanen Formprinzip erhoben, die auch den zu gestaltenden Stoff erschafft. Die Liebe ist die Seele des ganzen Universums, das einigende und erhaltende Band. Louise Labé steht Gilles Corrozet nahe, der die Liebe als das unsichtbare Band bestimmte, das die körperliche und die geistige Welt verbindet. Gott Amour ist der Garant für die Fortdauer und die Vermehrung des Menschengeschlechtes. Er gibt die lebenerhaltende Kraft. Die liebende Frau erhält ihrem Manne die Lebenskraft, während der Einsame in seinem Hause dahinsiecht. Aus Liebe rettet die Frau das Leben, wie Ariadne dem Theseus, Hypermnestra dem Lynceus. Sie ist die lebendig erhaltende Kraft, die durch den Wechsel von immer Neuem, z. B. durch die Mode, Langeweile und Müde nicht aufkommen läßt. Die aktive, lebensfrohe Zeit drängt zur Erneuerung selbst der äußeren Erscheinung. Bis in die modische Kleinigkeit hinein ist das Sehnen Dantes und Petrarcas nach der ‚Vita nuova' mächtig. Amour ist das Leben ermöglichende Band, das die vielen durch ihre Verschiedenartigkeit getrennten Individuen verbindet.

Die Liebe bildet. Sie gibt die gemeine Sprache auf und „invente un dous et gracieus langage", deren sich Orpheus und Amphion bedienten. Eine bäurische und barbarische Sprache wird niemals eine Frau oder einen Mann von Geist zur Gegenliebe anregen. Liebe ohne Formgebung besteht für sie nicht. Der stadtbürgerlichen Humanistin ist eine rhetorische Beherrschung der Liebe, die Aeußerung der Liebe im Wort, Voraussetzung zu einem Liebesverhältnis. Hoffnung auf Huld der Geliebten gibt die Sichtbarmachung der Verehrung in Gesten, Handlungen und Haltungen. Die Forderungen des „Cortegiano" sind übernommen für eine gesellschaftliche, öffentliche Kultur, die durch objektivierende Mitteilung bedingt ist und von

der sensuell-ästhetischen Freude geformt ist. Die Liebe veredelt die Natur. Aus Liebe begegnet man der Natur, ihrer Härte und ihrem Drang mit dem Willen zur Form. Der durch die Liebe gebildete Mensch scheint der Gegenpol zu sein zu den harten und schrankenlosen Individuen, die im Wettkampf einander vernichten wollen. Aus Liebe sänftigt man den drohenden Blick, mildert die trotzige Stirne, macht die rauhe Stimme weich und tönend, denn die Liebe löst in dem Liebenden den Wunsch aus, derer würdig zu sein, von der er Gunst empfängt, die ihm aber nur unter der Bedingung der Disziplin und Zucht zuteil wird, der Aenderung seiner körperlichen wie geistig-seelischen Veranlagung in der Anpassung an höhere Charaktere, die selbst „contraires à soy-mesme" sind. Die Liebe gibt einen echten renaissancehaften Antrieb. Das Gefallenwollen („plaire à quelcun") ist in seiner Doppelzielrichtung auf Objekt und Subjekt gesehen in der Erkenntnis seiner selbst und des andern, worin sich das Renaissancesuchen nach der Wahrheit des personalen Seins äußert, in seiner Wechselbeziehung zwischen Hingabe und Erhöhung des Subjekts. Die Liebe ist Ursache der Form der Kleidung, der Pflege der naturgegebenen Schönheit oder der erzielten, aber nicht einer schablonenmäßigen, sondern einer höchst eigenartigen eines Verbandes „selon la mode de chacune nacion, contree, et coutume" (p. 110) oder einer einzelnen. „Et avec tout celà, l'habit propre comme la feuille autour du fruit." (p. 110). Diese körperliche Formkultur erfordert Erkenntnis, Fleiß und Regsamkeit wie die Bildung des Geistes. Hingegen befürchtet Apollo als Humanist und Höfling unter der Herrschaft der Folie Unwissenheit und Müßiggang, Triebbefangenheit und Niedrigkeit, kurz Ungebildetheit.

Amour ließ den Menschen die Höhe der Kunst ersteigen. Durch ihn ist die Musik und die Dichtung erfunden worden. Sie sind Gebrauchsmittel. Sie haben einen zweifachen Sinn in ihrer funktionalen Beziehung auf das Subjekt und auf das Objekt. Sie sind ein Mittel der Verehrung und der Freude. Sie sind an Amour gerichtet und zugleich für den Menschen da. Von Amour ausgegangen, gehen sie zu ihm zurück. Der Kreisbogen schließt sich unter Einbeziehung der ausführenden Menschen. Die gelehrtesten und berühmtesten Männer geben ihm den Segen seines Wirkens in ihrer Verehrung zurück. Sie erhöhen ihn so hoch, daß sie des Amour Eigenschaft, ‚amiable' zu sein, dem Jupiter beilegen. Die Liebe strahlt auf ihn selbst zurück, erfüllt sein Dasein mit dem, wonach er, ein Renaissancegott, verlangt, mit Ruhm: Er dient auch dem Menschen, er verhilft seiner Dichtung zur Bedeutung. In dem Maße, in dem er die Liebe besungen oder über sie nachgedacht hat, wird ihm Ruhm zuteil. Die bedeutenden Philosophen dachten in der Form der Liebesgespräche. Die Gesänge des Homer, die Lieder der Sappho, die Dialoge Platons sind groß durch ihren Gehalt an Liebe. Der berühmte Ovid hat sich immer auf seine Liebe berufen. Petrarca hat mit seiner einzigen Liebe zu Laura den Ruhm dessen erlangt, der alle Leidenschaften, Sitten, Haltungen, Naturen aller Menschen dargestellt hat, nämlich Homer. Virgil hat sich am meisten ausgezeichnet durch die Besingung der Liebe der Dame von Carthago.

Ein drittes Lebenselement schenkte dieser Gott den Liebenden, das Vergnügen. Er machte das Leben erträglich. Die Freude ist

unmittelbar mit der Liebe verbunden. Apollo ruft geradezu auf zu einem Leben der Liebe in Erwägung des Glückes, das sie ausschüttet. „. . . combien est mal plaisante et miserable la vie de ceux, qui se sont exemptez d'Amour." (p. 104). Die nicht lieben, werden Menschenfeinde und unterirdische Maulwürfe genannt. Die Lust der Renaissance, der Drang zu leben bricht durch in dem Abscheu vor den dem Leben Abgekehrten. Sie vegetieren in Unsauberkeit und Häßlichkeit fern von der Sonne und der Luft. Ihnen fehlt jeder Geist und jede Anmut. Sie haben einen verschlossenen, abweisenden Blick. Einsam sind sie auf ihr enges Ich beschränkt, sind furchtsam und geizig. Die Ausführlichkeit der Beschreibung dieser Unmenschen läßt auf eine Bedrängnis durch diese Unfrohen schließen. Es ist, als ob die Macht der Worte angerufen wäre, um sie zu bannen. Oder ist es ein Zeugnis des rhetorischen Könnens, das auch das Häßliche künstlerisch darzustellen vermag, oder ist es beides? Die Wonnen der Natur locken nach diesem Blick in das Dunkle umso verführerischer. Apollo macht die vegetative Natur den Liebenden untertan. Er umweht die Blumen mit warmem Wind, damit sie schneller als nach ihrem Naturgesetz für die Geliebten erblühen. Die Liebenden bringen sie ihnen, um ihnen zu gefallen. Das Gefallen beglückt wechselseitig. Die Liebe äußert sich sowohl in der Lust des Gefallenwollens wie auch in dem „Vergnügennehmen" an der Zuneigung dessen, der gefallen will. Die ganze sinnenfrohe und prunkvolle Kultur der Schönheit ist unter Amours Bestimmung von der sozialen Tendenz der Lust des Gefallenwollens gebildet. Amour verschwendet die „Lust zu leben", die „ Lust zu lieben".

Das zweite Vergnügen ist, von ihr zu sprechen. Ueber sie redend legte Apulejus seinen Weg zurück. Die ernstesten Männer „prennent plaisir" am Hören von Liebe, wenn sie es auch nicht eingestehen wollen. Diese Lust hat künstlerische Wirkung. Sie macht Dichter. Diese Lust bietet praktische Vorteile; ein Liebeslied, eine Liebesgeschichte, mag sie Güte oder Grausamkeit der Geliebten erzählen oder tausend Zwischenfälle, erleichtern dem Reisenden die Beschwerden des weiten Weges.

Wo sind die Annehmlichkeiten und Glück und Ehre und Ruhm: die Vollendung des Menschen, wenn Folie ihre Herrschaft über die Erde verhängt, wo sind die Wonnen des Zusammenseins, sein Friede und seine Freiheit, die Folie durch Argwohn und durch böse Zungen bedrohen wird? Folie entfacht den Kampf zwischen der Gesellschaft und den Liebenden um das Recht und die Achtung ihrer Liebe.

In der Einbeziehung der Folie in den Lebensraum ist der Gegensatz zu Amours Sein und Wirken gegeben, eine ungeheure Spannungsweite ausgedehnt, eine drängende Fülle von Pol zu Pol wirkend: „si Folie y estoit meslee, tout tourneroit au contraire." (p. 131). Aber ein Zwiespalt trennt diese beiden Extreme nicht. Existenziell sind sie zusammengehörig („. . . jusque ici Amour n'avoit esté sans Folie", p. 161) zu einer harmonischen Gemeinschaft: „cette ancienne amitié et aliance de ces deus, meintenant aversaires, qui les faisoit si uniz et conjoins, que jamais n'avez fait faveur à l'un, que l'autre ne s'en soit senti." (p. 124). Diese Verbindung ist gesichert und bedroht zugleich in dem Nichtwissen des einen Pols von ihr. Die

Verschiedenheit von objektivem Sachverhalt und subjektiver Apperzeption hat für das Subjekt Wert und Unwert, bedeutet Intensivierung seines Seins, nicht eine existentielle, wohl aber eine bewußtseinsmäßige, eine für wahr gehaltene. Die Unkenntnis trägt Amour eine existentielle und nun auch adäquat bewußte Schmälerung seines Seins ein: den Verlust seiner Augen.

Das Prinzip der Unkenntnis, der Illusion ist Folie. Sie, selbst grausam nüchtern sehend, verdunkelt den Menschen den Blick: „Et pour n'avoir en commun la vraye intelligence des choses, ny pù donner noms selon leur vray naturel, . . . ne delaissez, . . . à me conserver Folie en sa dinité et grandeur." (p. 169) sagt Folies Verteidiger Merkur zu Jupiter, dem Richter. Sie bedeutet eine absolute Verneinung des menschlichen Erkenntnisvermögens zur Auffindung der Wahrheit in einem Zeitalter, das im Bewußtsein dieser Kraft unternahm, in bisher unbekannte Wissensgebiete vorzudringen und den geheimnisvollen Umkreis des Lebens zu erschließen. Die Menschen sehen nicht etwa eine Spiegelung des Seins, die immer noch von dem realen Gehalt etwas zeigt, nicht einen Schein, der von ihm ausgeht, sondern es existiert für sie in seiner Wesenheit überhaupt nicht: „. . . . avoir baillé beaus noms à laides choses, et laids aus belles." (p. 169). Statt Beziehung und Zusammenhang Trennung und Isolierung. Völlig fallen Sein und Begriff auseinander, zwischen Sein und Name ist keine Uebereinstimmung. Das Weltbild der Menschen ist Wahn. Nicht vernunfthaltige Seinsgesetze leiten sie, sondern die von einer Gottheit willkürlich aufgestellten und an sie herangetragenen Gesetze: „quand bon me semblera". „Si en trouverez vous peu, qui n'ayent esté abruvez de Folie. Combien pensez vous qu'elle ait de fois remué le cerveau de Chrysippe?" (p. 134/35). Gültigen Richtigkeitsanspruch können die Menschen nicht erheben weder vor Folie, die die Zwecklosigkeit ihres Tuns sieht: „Crate, getant son tresor en la mer, ne fit il un sage tour?" (p. 134), noch vor sich selbst, da das Leben sie täuscht. Gewißheitskriterium gibt es für sie nicht: „Aristote ne mourut il de dueil, comme un fol, ne pouvant entendre la cause du flus et reflus de l'Euripe?" (p. 135). Die Menschen selbst hindern einander, in ihr Wahrsein einzudringen: „Et comment se peuvent exempter d'estre nommez fols, ceus qui les representent, ayant pris et prenans tant de peines à se faire sembler autres qu'ils ne sont?" (p. 142). Selbst das eigene Ich täuscht sich im Glücksgefühl: „Il . . . fait s'amie la plus belle qui soit au monde, combien que possible soit laide." (p. 152). Der Liebende idealisiert, er hofft auf ein Glück, ohne zu wissen, ob es besteht. So erweist Folie, die ungeistig wirkende Kraft, die Unhaltbarkeit des neuzeitlichen Unternehmens, den Wahrheitsbegriff im Subjekt zu verankern, vernichtet sie den Anspruch: daß der Mensch das Maß aller Dinge und aller Erkenntnisse sei. Sie, die Einsicht in das Wesen der Dinge hat, erkennt als gültige Auffassung der Welt die objektiv realistische, die sich an dem allen gleich gegenüberstehenden Gegenstande orientiert. So ist sie mit der Erweisung der alleinigen Tragfähigkeit des objektiven Weltbildes mit dem Mittelalter verbunden. Ein ungeheurer Betrug spielt mit den Menschen: „Mais quoy, ils ne voyent et ne veulent voir ce qui leur est dommageable. Le semblable estimez des Amans: que si jamais ils voyent, et entendent clerement

le peril ou ils sont, combien ils sont trompez et abusez, et quelle est l'esperance qui les fait tousjours aller avant, jamais n'y demeureront une seule heure." (p. 168). „Il faut . . . faire present quelquefois de plus que lon n'a." (p. 154). Täuschung ist ein Gesetz der Liebe, das ihnen Folie gab: „. . . . jamais ne confesser que lon soit povre. Car c'est une tresmauvaise compagne d'Amour, que Povreté." (p. 154). Einmal zerfällt die Illusion, aber über dieses Leid des plötzlichen Erfahrens der nackten ganz anderen Wirklichkeit oder über eine mögliche Erlösung sagt Folie-Merkur nichts aus. Welchen Sinn hat die Illusion? Das Menschengeschlecht zu erhalten: „Que dureroit mesme le monde, si elle n'empeschoit que lon ne previt les facheries et hazars qui sont en mariage? elle empesche que lon ne les voye et les cache: à fin que le monde se peuple tousjours à la maniere acoutumee. Combien dureroient peu aucuns mariages, si la sottise des hommes ou des femmes laissoit voir les vices qui y sont?" (p. 137/38).

Welchen Sinn hat die Menschheit? Folie gibt keine Antwort. Das stolze Lebensgefühl der Renaissance, wie es Marsilio Ficino philosophisch formte, von der Notwendigkeit des Menschen aus metaphysisch-logischen Gründen, weil er das ‚centrum naturae' ist, die Extreme Gott und Körper verbindet, ist völlig unbeachtet geblieben. Statt des Menschen Herrscherstellung, durch die Vereinigung aller Kräfte aller Seinsformen in ihm bedingt, wird seine Ohnmächtigkeit gezeigt. Statt ‚parvus mundus' zu sein, ein ‚Deus in terris' wurde er in die Niederung des unvernünftigen Daseins hinuntergestürzt und einer überlegenen Macht ausgeliefert. Es ist, als ob der übersteigernde Glaube an die Macht des menschlichen Wissens, die entgrenzende und siegesjubelnde ‚superbia' der Renaissance den Hintergrund für die demütigende und nüchterne Klarsichtigkeit der Torheit abgibt; denn Ziel ihres Handelns gegen den Nebenbuhler ist Ausgleichung durch den Sturz ins entgegengesetzte Extrem, durch den Sturz vom Gipfel in den Abgrund und Einordnung: „Je te renge et remets avec le vulgaire." (p. 63). Wie aber diese Niederzwingung keine existentielle Gemeinschaft mit dem Vulgären herbeiführen soll, denn Folio will gerade ein harmonisches Verhältnis zwischen ihnen, den Gleichrangigen: „Je suis Déesse comme tu es Dieu." (p. 63), so will wohl auch Louise Labé keinen radikalen Skeptizismus an die menschliche Erkenntnisfähigkeit herantragen, vielmehr die Vernunftstolzen auf die Grenzen weisen, indem sie der Torheit die Weisheit von dem Wissen des Nichtwissens beilegt, daß der kreatürlich-menschliche Geist die Unendlichkeit der Wahrheit nicht fassen kann. Nikolaus von Cues hatte diesen Gedanken, in seinem „De docta ignorantia" 1440 philosophisch ausgebaut, den Menschen seiner Zeit gesagt, hundert Jahre vor Louise Labé, die ihn, auf das natürliche Erkenntnisobjekt anwendend, verkürzte. Nach ihr hat Montaigne in seiner „Apologie de R. Sebond" 1576 ähnliches Gedankengut gebracht. „Sie wird zu einem beredten Plaidoyer gegen den Wert vernunftgemäßen Erkennens: Das Hauptgebrechen des Menschen ist sein Dünkel, sein Vernunftsstolz. Der läßt ihn den Irrlichtern einer trügerischen Erkenntnis nachjagen. Montaigne leugnet die Möglichkeit sowohl der metaphysischen als der wissenschaftlichen Erkenntnis." (H. Morf, Gesch. der franz. Lit.) Wissen vermehrt nicht das Lebens-

glück und die Lebenstüchtigkeit. Der Gott Montaignes ist ein „Dieu protecteur de santé et de sagesse, mais gaieté sociale", ein heiterer, lebenbejahender, sokratischer Gott. — Folie sagt zwar den Hervorgang der Menschen, aber über ihr Endziel schweigt sie. Jupiter hat die Menschen aus dem Königreich des Saturn geholt, wohl bittet sie ihn, diese nicht dahin zurückzuschicken. Sie bittet entscheidend, die Menschen nicht zu beneiden, wenn sie ihnen Freude gönnt, um ihr Leid zu lindern.

Eine furchtbare Trostlosigkeit muß bleiben, wenn dieses Menschenbild das endgültige und nicht ein funktionelles wäre; denn Folies Erlösung vom Leid ist keine endgültige. Sie selber bereitet ja Leid. Sie bietet keine und kündet keine Heilsgewißheit an. Was sie gibt, ist eine unreflektierende, unbekümmerte Daseinsruhe. Sie bewahrt die Menschen vor dem beunruhigenden Drang nach Wahrheit, beraubt sie aber damit der eigentlichen Würde des Menschen, der Betätigung der ratio und voluntas und seines eigentlichen Gutes, der Wahrheit[1]). Sie enthält ihm die seinem Geiste wesensgemäße Ruhe in der Evidenz der Wahrheit vor und den Anschluß seines freien Willens an den Erkenntnisakt zur sittlichen Entscheidung. Folie wirkt in die ‚humanitas' trotz ihres Redens für die Menschen als untermenschliches Prinzip. Sie enthebt sie der Schuld. Umso sinnloser ist das Leid, das auch Ficino immer und überall als das höchste Uebel sieht[2]), umso entsetzlicher ist das Dasein der Menschen. Sie sind unendlich tragisch gesehen, ihnen liegt das Glücksverlangen ein, und eine absolute Stillung ist ihnen versagt. Sie leben auf einem schwankenden Boden der Illusion. Unter ihm starrt die grausame Wirklichkeit. In der Unwissenheit und Betörung wird ihnen ein kurzes, vorübergehendes Glück zuteil. Diese Menschen, die nach Leben hungern, weil an das diesseitige Leben die Verwirklichung des höchsten Gutes gebunden ist, die vergänglich-unzulänglich ist und doch die einzig mögliche, diese Menschen sind vor dem Sterbenmüssen sich selbst überlassen. Dann stürzen sie, da die Möglichkeit des Glückes genommen ist, ins größte Unglück. Erlösung vom Tode vermag Folie schon garnicht zu geben.

Amour und Folie verhelfen dem Menschen zum Ruhm, der über sein Leben hinausdauert. Aber es ist sein Ruhm, der lebendig ist. Vom ewigen Leben des Menschen ist nichts gesagt.

Wie könnte auch Folie zur Unsterblichkeit des Geistes hinaufführen, da sie nur innerhalb der körperlichen Welt wirken kann, da sie gegen die Augen und gegen den Kopf sich wirft, d. h. gegen die intellektuelle Erkenntnis und die Sinneserfahrung kämpft, woraus ein Urteil werden könnte.

Die Menschen des Erasmus vermögen zu erkennen, sie wollen nicht. Die Anerkennung objektiver Seinsgesetze würde sie zur Stellungnahme, vielleicht zur Auseinandersetzung fordern. Unumstößliche Wahrheit würde sie aus dem Genuß ihrer subiektiven Willkür reißen, würde sie verantwortlich machen, der Behaglichkeit, der Un-

[1]) „Bonum autem rationis est hominis bonum." (Thomas v. Aquin „Summa theologica" II, II. 123, 12).

[2]) Epistel. 1. I. p. 646a.

bekümmertheit berauben. Die Mühe des Wahrheitssuchens würde sie belasten, die persönliche Meinung bringt ein „wohlfeileres" Glück. Sie geben sich willentlich der Einbildung hin, weil sie bequemer als die Wirklichkeit und Gewißheit ist. Die Wahrheit ist ihnen also zugänglich. Aber sie wollen, daß man sie täusche aus genießerischen, trägen, egoistischen Gründen. Sie wollen die Torheit. Heißt es: „Alles im Leben ist ja so dunkel, so verschiedenartig und so voller Widersprüche, daß man keine unumstößliche Wahrheit anzunehmen vermag"[1]), so ist dieser Grundsatz nur im Rhetorischen von Gültigkeit, aber nicht von seinsmäßiger. Die Torheit hat sich auf die Ebene des menschlichen Wollens und Denkens begeben, das eben eine objektive Ordnung ablehnt. Nicht daß sie es bestätigte, sondern gerade darin besteht ihre Verhöhnung, daß sie im Streicheln feine Stiche versetzt und im Zulächeln sie verlacht. Sie schämen sich, „das Lob der Torheit" zu singen, weil sie die unvernünftige Kraft als menschenunwürdig erkennen können. Aber sie wollen die Torheit. Das ist der große Unterschied dieser beiden Narrenreden. Der gelehrte Niederländer stellt die Verderbtheit und Verkehrtheit des menschlichen Willens bloß. Er schreibt an seinen Freund Thomas Morus: „Ferner beweist der, welcher insgesamt gegen alle Stände ohne Unterschied loszieht, deutlich genug, daß er keineswegs den Menschen, sondern einzig und allein ihren Fehlern zürne. Wenn sich also jemand in dieser Schrift beleidigt fühlt und sich beklagt, so wird er dadurch nur bekennen, daß er schuldig ist oder fürchtet, dafür zu gelten. . . . ich habe mehr die lächerlichen als die schändlichen Sitten geschildert." Die gebildete südfranzösische Frau zeigt die Ohnmächtigkeit des menschlichen Erkennens. Die erasmische Torheit hält der Welt den Spiegel vor und fordert die Einhaltung der sittlichen Norm: ‚So bist Du, und so sollst Du sein.' Die Folie bei Louise Labé zerstört die Illusion und geht auf die Wirklichkeit: ‚So glaubst Du zu sein, und so bist Du.'

Die Verteidigungsrede für die Folie ist in dem Maße pessimistisch wie die „Consolatio Philosophiae" des Boethius hoffnungsvoll ist. Erträglich wird ihm Leben und Tod durch den Glauben an die Unsterblichkeit des Geistes und an Gott, der der Inbegriff des höchsten und vollkommenen Guten ist, und also in ihm die wahre Glückseligkeit liegt. Die ‚unio' ist aber erst nach dem Tode möglich, und darum ist der Tod nicht Vernichtung, sondern Tor des Lebens. Es selbst ist gut, weil es Schöpfung des göttlichen Geistes ist, der gesamte wechselnde Verlauf des Lebens ist gut, weil er von dem ewigen Geiste geordnet ist. In den Plan und das Vorauswissen Gottes ist die Freiheit des menschlichen Willens mit einbegriffen. Seine stets gegenwärtige Ewigkeit fällt mit dem zukünftigen menschlichen Handeln zusammen und bestimmt es keineswegs zur Notwendigkeit. Das Wirken der Folie hingegen kennt keinen freien Geist-Willen des Menschen. Deshalb sieht sie ihn nur in der Stoffverhaftung und ohne Richtung, die ihn über den Rahmen dieser Sinnenwelt hinausweisen könnte auf ein geistiges Ziel. Eine geistige Beglückung kann ihm nicht zuteil werden, da er nach ihr, Folie, kein Organ zu einer geistigen Aufnahme hat. Ficinos Zusammensicht von geistigem

[1]) Erasmus von Rotterdam „Lob der Torheit" p. 84.

Willen und geistiger Lust im Guten müßte dem Menschen, wie Folie ihn sieht, höheren Wert absprechen, da die sinnliche Lust vergänglich ist und das Leid nicht aufheben kann[1]).

Das Vergnügen kommt allein aus dem Sinnlichen. Folie hat den Bewegungsraum des Menschen verengt, vom Metaphysischen auf das Irdische. Konkrete Wirklichkeiten, sichtbare und faßbare Gestalten, massive Dinge, an denen der Mensch seine animalische Triebhaftigkeit befriedigen kann oder die unterhalb des natürlich-menschlichen Aussehens bleiben, die mißgebildet sind und vor dem gemeingültigen Schicklichkeitskodex versagen, erregen seine Lust. Diese ist so laut, daß sie sich im Physischen auswirkt. Der Mensch lacht; die Lust belebt ihn neu bis zur Unbändigkeit. Der Affekt durchbricht das Maß. Nicht die apollinische Freude erstrahlt vor einem Bilde der Klarheit und Harmonie, das eine geistige Schönheit sichtbar macht, sondern die Lust des Satyrs oder des Bacchus höhnt oder genießt sich. Es ist das verlachende Lachen selbstgesicherter, ichzentrierter überlegener Menschen, die keine sittliche Idee, nicht einmal eine Lebensnotwendigkeit mit dem unglücklichen, weil unordentlichen Nebenmenschen verbindet. Kein Mitleiden kann ihn ergreifen, weil er nichts Menschliches mit ihm gemein hat. Abscheu vor Unreinheit und Schwäche scheidet ihn. Körperfrohes, drastisches, sexuelles Renaissancebehagen an Zwicken, Stoßen, Röckeheben erfreut eine Gesellschaft, obwohl es durch die Aufhebung der anerkannten Sitte zustande kommt. Das Vergnügen ist eine gesellende Kraft, aber nicht eine soziale; nur soweit es dem einzelnen dient, wird es bejaht.

Auch um des Vergnügens willen wird geliebt. Die sinnliche Nähe beglückt. Im Hause der Geliebten oder des Nachbarn wird ein Zusammensein gesucht. Ein äußeres Zeichen, Verbeugungen und Augenzwinkern erheitern. Ein Lächeln macht den Liebenden vor Beseligung fliegen, glücklicher als Odysseus kehrt er heim, umarmt die Leute, singt, dichtet. Das Glück hebt ihn über den gewöhnlichen Zustand hinaus, berauscht ihn. Der Liebende vergnügt sich an dem nutzlosen Werben seiner Nebenbuhler. Die Dame vergnügt sich, sie alle vor die Tür zu setzen. Der Sinn der Liebe erfüllt sich für den einzelnen allein im Vergnügen, er will den andern allein zum eigenen Genuß. Der Mensch, auf den sich der ‚amor concupiscentiae' richtet, ist geradezu versachlicht: („chose aymee"), ist nur soweit von Bedeutung, als er dem begehrenden Individuum Mittel zum Genuß ist. Dieser egoistische sexuelle Wunsch kann keine Antriebskraft zu einer geistigen Bewältigung der Stoffverhaftung haben, zur Tugendübung. Die Aenderung der Natur, um der Geliebten zu gefallen, hat keinen sittlichen Wert, sondern wird an dem praktischen Erfolg gemessen. Diese Abkehr von der ursprünglichen Natur, die gut ist, wird, wenn der Erfolg ausbleibt, als tötender Zwang abgewertet, als Verstümmelung. Widernatürlich ist die Liebe, weil sie die Natur verdirbt, den Menschen zwingt, das zu suchen, was ihn bindet und quält. La Rochefoucauld nimmt rund ein Jahrhundert später die

[1]) Ubi non est voluntas, quae est inclinatio mentis ad bonum, ibi non est mentis voluptas, quae est dilatatio voluntatis in bonum et quies voluntatis in bono. (Theol. Plat. l. II c. XI p. 106a).

Desillusionierung wieder auf. Er deutet fein und unerbittlich den Mondänen seiner Zeit, daß all ihr Leben nur Egoismus und Berechnung ist. Die Beherrschung der Natur will durch Glück bezahlt werden, man tut sie sich an um des Nutzens willen. An die Liebe der Menschen legt Folie den Maßstab ihres utilitaristischen-materialistischen Glücksstrebens. Ihre praktische Vernunft erwägt Leistung und Lohn. So berechnend ist sie zu denken gewohnt, daß Folie-Merkur Ausdrücke des Geldgeschäftes an die Liebe heranbringt: „crédit (p. 132), payé (p. 135)". Der Liebende gibt alles Gold, gibt seine Tage hin, setzt sich Abenteuern und Gefahren aus, verschwendet seine Kraft, wie Folie-Merkur sagt, für ein Nichts. So unsachlich sind für die sachliche Folie die Liebenden, daß sie für einen Apfel, oder aus einer garnicht real-existierenden Welt herauslebend, ohne um Gegenleistung zu wissen, sich hingeben. Welche Bemühungen der Liebende sich auch auferlegt, Liebesgenuß wird ihm nicht zuteil. Das ist das Doppelgesicht der Folie; sie beglückt den Menschen mit der Hoffnung, ihr Sehnen nach Glück in der Liebe gestillt zu sehen. Sie illusioniert. Tatsächlich stürzt sie ihn ins Unglück, zerbricht sie den Renaissancemenschen und Humanisten das Ideal der Idealität. Der ethische oder religiöse Opfergedanke und der Hingabe taucht nicht auf. Die Ueberlegungen sind dem Ethischen ferngehalten. Der Liebende wird an seiner Persönlichkeit geschmälert. Statt Ertrag Abbruch. Diese Geschmähten sind noch die best Bezahlten. Verehrung vor der Geliebten, Hingerissenheit, Verschwendung werden von Folie als töricht, weil ohne praktischen Vorteil, verworfen. Aber die Menschen sind ja schon materialistisch, nur fehlt ihnen die nüchterne Erkenntnis des Objektes. Geld ist zur Liebe erforderlich, Diener, Besitz. Nur am Aeußeren beginnt ihre Liebe, am Anzug, an den Haaren, an den Toilettezutaten. Die materiellen Güter: „Schönheit und Reichtum" geben die Motive ab, nicht geistig-seelische Werte. Auch geizige Frauen können Liebe entfachen. Mit objektiven Qualitäten hat sie nichts zu tun. Mit dem Anwachsen der Liebe blendet Folie mehr und mehr, damit sie den in seiner Realität enttäuschenden Gegenwert nicht sehen. Von ihm erhoffen sie Erfüllung, statt sie in sich selber zu suchen. Auf den andern eingestellt zu sein, das belächelt Folie. Das große Begebnis im menschlichen Leben ist vor ihrem durchdringenden Auge nichtig. ‚Die dummen Menschlein'. Liebe ist ja eine Schwäche, ein Uebel, Mißbrauch der eigenen Person, da sie ihrer Selbstkenntnis verlustig werden. Von dem andern erfahren sie Schwungkraft oder Lähmung, von ihm erwarten sie ihre Bestimmung. Das ist für Folie, die unabhängige, das Höchstmaß aller Sinnlosigkeit. So sehr sind die Liebenden des Verstandes beraubt, daß sie an den Geliebten ihr nötigstes Gut, ihr Leben, verlieren. Leiden und Resignation kann Folie nur negativ abschätzen. So weit geht die Aufgabe aller Werte, daß sie sich ins Kloster oder aus dem Lande flüchten. (Diese Flucht ist bezeichnend für die diesseitige und die beginnende nationale Sicht.) Soweit schwindet die Tatkraft, daß sie nicht einmal unternehmen, das Sterben zu tun, sondern sich sterben lassen.

So drängt die aktive Folie, die den lebensfördernden, gestaltenden Antrieb gibt, die Menschen, in der Liebe ihr Leben schwinden zu lassen. Sie legt sich unüberwindlich zwischen Wollen und Können.

Einige Frauen sind der Gestaltung ihres Lebens überhaupt unfähig. Andere, die Formkraft genug haben, Begegnungen einzubauen, geben sich halb besiegt und halb verzehrt hin. Wenn sie Tatkraft hatten, so fehlte ihnen die richtige Erkenntnis sie anzuwenden; ohne Einsicht in Amours Wirken widersetzten sie sich in ihrem Kraftbewußtsein und sind nun umso grausamer von ihm gefangen. Sie entformen ihr Leben. Sie schließen sich in ihrem Hause wie in einem Gefängnis für Jahre ihres Lebens ab. Ihre Beschäftigung schränken sie ausschließlich auf den Geliebten ein. Sie suchen ihn, für ihn allein schmücken sie sich, geben den Verband ihrer Familie auf Sie haben kein Eigenleben mehr, vor Liebe haben sie ihre Persönlichkeit verloren. Ihrer Leidenschaft sind sie hingegeben, statt den Affekt: Liebe, Sehnsucht, Scheu und Hoffnung zu beherrschen, werden sie von ihm besessen. Die Leidenschaft ist stärker als jede Vernunft. Sie ist so heftig, daß sie die Sittlichkeit und gesellschaftliche Zucht durchbricht. Von dem Platz ihres intellektuellen Lebens streben sie fort in die vor ihnen liegende, als neues Gut begehrte Gemüthaftigkeit, tauchen sie sich ein in die „süße Bitterkeit", die ihnen Petrarca vorgelebt hat. Die Stimmung behält noch nicht den obersten Wert, sie wird wieder der Vernunft untergeordnet. Statt Freiheit zu besitzen, liefern sie, die am wenigsten ertragen können, gezwungen zu werden, sich dem Zwange der Liebe aus. Dienerinnen und Sklavinnen waren nach den Humanistinnen keine Menschen. Die Liebe drückt sie selbst zu diesen Wesen herab. Wird ihre Liebe nicht beantwortet, wird ihnen statt Lebensgenuß Verbitterung. Weil ihr Wille nicht entscheidet, sind sie zwischen den Antrieben der jeweiligen Affekte hin und her geworfen. Sie überschütten das Bild des Grausamen mit Liebe und hassen ihn und hören ihren eigenen Klagen zu. Zwiespältig sind sie, das Herz ist isoliert. Erregung hat die sorglose Ruhe und Sicherheit verdrängt. Ihr Menschentum haben sie verloren in dem Wahnglauben aus ihrer Einzelheit heraus an die Vereinigung. Eine Erfüllung ist seinsmäßig nicht möglich. Diese Liebe ist heterogenes und kongruentes Wollen zu dem Individuationsstreben der Renaissance, insofern sie aus dem Einzel-Ich fortstrebt und aber nur zu einem andern Einzel-Ich hin, ohne Aufgeschlossenheit für die weite Fülle des Lebens.

Die Liebenden haben sich durch die Verzauberung der Liebe betören lassen. Die Bannkraft eines Geheimnisvollen war dem Humanisten der größte Schrecken. Sie ist die Wirkung seines (des Humanisten) Wortes. Eine seltene Vereinigung der Gegensätze bringt Folie zustande. Sie selbst, schillernd in ihrem Wirken, setzt dem menschlichen Bestreben das, vor dem es gerade floh, als sein Ergebnis. Welch eine Verwendung der mühevollen Formung des Humanisten! Er wird in der Liebe zwar gebraucht, aber er verbildet. Der Humanist — ein notwendiges Uebel! Das „gute Sprechen" ist Künstlichkeit. Vom Formalen her das Leben zu beherrschen, mißlingt dem Humanisten, denn, weil es seine Unnatur beargwöhnt, stellt es sich ihm entgegen. Nicht rationales, überlegenes Sprechen, nicht kunstvoll gebaute Sätze überzeugen von der Leidenschaft, sondern zitternde Worte und Seufzer, abgerissene Rede und plötzliches Schweigen. Gedankenreichtum lenkt von der Liebe ab, Lebens-

kenntnis, medizinische und historisch-genealogische Interessen hindern den Genuß des Lebens. Die wohlgeordneten Dinge der Humanisten erregen zunächst Bewunderung, dann langweilen sie. Das zufällige Leben ist weit wechselvoller. Der Ertrag geistiger Auseinandersetzungen sind Kopfschmerzen und Mattheit des Körpers wie des Geistes. Geistige Bereicherung wird von Folie nicht erwähnt. Die dichterischen Werke sind nicht in ihrem ästhetischen Sein gesehen, sondern ihr ideales Geschehen ist in die nüchterne Gegenwärtigkeit verlagert. Die Kunst der Renaissancedichter ist geleugnet. Ihrer Dichtung kommt keine ästhetische Wirklichkeit zu. Die Pastourelles leben lustig das reale Leben, sie stellen den Vorübergehenden ein Beinchen. Das ingenium, das die Renaissancedichter für sich als Elite allein geltend machten, müssen sie mit den Dorfjungen teilen. Ja, von ihnen sind sie sogar abhängig. Tragödie und Komödie, Dichtgattungen, die sie wohl kannten, aber nicht formen konnten, kommen vom Dorfe her; der niedrigste Stand, dem sie den Geist absprachen, ist fähiger als sie. Ihr Können geht auf die Oeffentlichkeit. Für Folie aber ist Aufdeckung, Mitteilung der Liebe Zwang. Vermittlung trägt nicht ein Geistiges, sondern der Körper und seine Glieder. Füße und Hände verdeutlichen auf der Bühne die Passionen, die den Menschen erregen. Der Mitteilungswert der eigentlichen Sprache wird in seiner Einzigkeit angegriffen und vernichtet.

Ein anderer Unterschied ist ebenfalls aufgehoben: zwischen Genie und Wahnsinn. Die prächtigen Bauten, Paläste, Theater und Amphitheater geben von dem Wahnsinn der jeweiligen Zeit Zeugnis. Was sind die Wissenschaften anders als Träume? Dies sagt Folie-Merkur von den Humanisten, die so kühn sie begründeten. Ihre Fragen sind als solche vor Folie belanglos, sie sind zersplitternde angelernte Kleinigkeiten. Zu einem Leben nach Folie sind sie nichts nütz. Aber — welche Ironie — sie erfreuen den Geist der Humanisten, und durch sie werden sie als scharfsinnige Denker anerkannt. Welche Ehre wird ihnen zuteil, die unbegründet ist! Nicht einmal eine gut geratene Gehirnsubstanz, die zum Denken nötig ist, haben sie. Ihr eigenes Leben, da sie nicht nach epikuräischem Grundsatze leben, schädigen sie und sogar das der andern. Sie heucheln; Täuschung aber war Verletzung der Renaissance-Persönlichkeit. Zu deren Sicherung müssen sie darum im Grunde vernichtet werden. Folie-Merkur spricht deshalb ein offenes und schmuckloses Wort. Sie will die „verité du fait" gelten lassen. Aehnlich verlangt Montaigne die Natürlichkeit: „l'éloquence fait injure aux choses — je veux que les choses surmontent." (I, 29). Das Selbstbewußtsein, Elite des Geistes zu sein, wird, da deren Existenz nicht nachgewiesen werden kann, als Einbildung und Disproportio zwischen Sache und Vorstellung bloßgelegt.

Ständischer Adel ist wie der Humanismus ein Uebel. Eine revolutionäre Stimme fordert Gleichheit aller. Der ständische Adel soll abgeschafft und nur die Tatsache beurteilt werden: „. . . . la qualité des personnes ne soit plus tot consideree, que la verité du fait." (p. 78/79). Das Recht des einen ist auch das des andern. (p. 130/31). Die Gleichheit ist nicht Ziel, sondern Mittel, notwendiges aber vorläufiges Stadium. Aus dem die alte Ordnung umstürzenden Chaos,

das Amour befürchtete, hebt sich die neue Form. Das ist der Unterschied von dem Sozialismus, die Gleichheit ist die Plattform, auf der sich das Individuum in die Höhe recken kann. In einem hierarchischen Gebäude würde es bald an seiner Decke, die der Boden eines höheren Standes ist, sich stoßen. Bezeichnend und klug gebraucht Folie-Merkur die Gesetze eines Rechtsstaates und die allgemeine Vernunft zur Begründung ihrer subjektiven Willkür. Der Wandlungsprozeß wird sichtbar, der Ansatz wird bei der alten Form gemacht, die einem neuen Inhalt dienen muß, und zugleich geschieht das Niederreißen des Bestehenden, des über- und untergeordneten Gefüges. Die Herrlichkeit der Könige wird auf primitive Verrichtungen zurückgeführt. Sie, die sich mit dem Glanz und der Pracht des Hofes feiern, hüteten einst Schafe und Schweine. Ihre Krone war aus Eichenblättern. Folie hat Auszeichnung und Herrlichkeit geschaffen. Nun aber ist sie gegen den Adel, ihr eigenes Werk, um ein neues zu schaffen. Sie ist kein beharrendes Prinzip. Wegen ganz gewöhnlicher praktischer Leistungen, wegen äußerlicher Vorzüge haben sich die Schlauesten zu Königen gemacht. Mit welcher Berechtigung können sie denen, die eben so schlau sind wie sie, verwehren, in die Höhe zu steigen? Man wird an die Kämpfe der italienischen Staaten erinnert, wo die Adelsherrschaft gestürzt wurde und Männer von unten sich an die Spitze der Republik schwangen. So weit gilt für den Uebermenschen die Ordnung der Republik, als sie ihn stützt. Soweit räumt er dem Volke Rechte ein, als er dessen Gunst für sich benötigt. So viele abspringende Freiheitliche zwingt er im Namen der Republik nieder, wie ihn bedrohen. Es ist, als ob durch Folie-Merkur der starkgewordene Bürger sieht, der die Regierung der Städte und die Abgabe seiner Stimme im Rat erstrebt, der nach unten den Bauern verachtet, nach oben aber die gesellschaftlich Geltenden, die freien Mächtigen beneidet. Um sie wenigstens innerlich zu überwinden, — das hat er, wenn er sie verachten kann, — offenbart er ihre Herkunft aus dem niedrigsten Stand, dem der Bauern. Louise Labé nimmt in der Betonung des Gemein-Menschlichen Montaigne wieder voraus, der sagt: „un roi et un paysan . . . ne sont différents . . . qu'en leurs chausses." (I, 42). Die breite Mittelschicht wird als ein quantitativer Machtfaktor gewertet, sie liefert die meisten Menschen, sie füllt das Leben mit Advokaten, Richtern, Stadtschreibern, Stickern und Toilettenhändlern. Vom Lyoner Handel und Gewerbe, vom Lyoner akademischen Bürgertum wird gesprochen. Des Bürgers Haus ist das Zentrum, auf das die Liebe, diese große Angelegenheit des Lebens, hinstrebt. In der Intimität des begrenzten Raumes bietet sie den meisten Genuß, weil sie, von dem vielen in der Weite der Welt abgeschlossen, das einzige Gut, die Nähe der Geliebten, umrahmt. Es handelt sich wohl um das Stadtbürgertum: die eifersüchtige Nachbarin, der Nachbar tritt auf, zu ihm, dem Nahen, geht die Beziehung. In seinem Haus kann die Geliebte gefunden werden. Der Bürger als Stand ist gemeint. Die Geliebte wird mit Bürgerfleiß der häuslichen Beschäftigung zugetan gesehen: sie näht, sie spinnt, sie arbeitet sorgfältig; erst wenn die törichte Liebe sie ergreift, wechselt sie die sie umgebenden Gegenstände, ihren Korb und Nähzeug in Schreibfedern und Büchern, gewinnt sie literarische Interessen. So schillert Folie durch die ganze

Rede Merkurs in ihrer Doppelwirkung: im Ertrag an praktischen Lebenswerten und der Eingebung nutzloser Wünsche. Der individualistische Genießer, dessen Intellekt die Sinne berechnet und sie einbezieht, ist der Lebenstüchtige. Er besitzt das Glück, während dem idealistischen und unökonomischen Geist das Leben entgeht, während er leidet. Aber auch ihm glaubt sie zu nützen, indem sie ihm, dem Wahrheitsuchenden, die grausame Wahrheit verhüllt.

Merkurs Forderung ist, politisch gesehen, des sich erhebenden Bürgers, allgemein menschlich gesehen, des erwachenden Menschen Forderung nach seiner Führung im Weltlauf v o r der letzten Instanz, Jupiter. Sie hat dem Geschöpf zu dienen. Der Anspruch bedeutet den Ansatz der Verdrehung der Ordnung, die im Zusammenbruch des optimistischen Aufklärungsglaubens, wie er in Voltaires „Candide" sich darstellt, bis zur Umkehrung gekommen sein wird, bis zur Erhebung g e g e n die Instanz, bis zum Gericht des Geschöpfes über den Schöpfer. Der Mensch hat sie seinem Denken schon angepaßt; sie bemüht sich um die Sicherung ihrer Anerkennung bei ihren Untergeordneten, um die „grace du peuple", (p. 143), sie unterstellt sich damit ihnen. Jupiter will die Verteidigung der Folie hören, damit sie sich nicht beklagen kann, und weil er sich vor ihnen, den Göttern und den Menschen für ihr Tun verantwortlich fühlt. Sie können und dürfen dasselbe tun wie er. So hat auch im Handeln sich eine Annäherung von Gott und Mensch vollzogen.

Jupiter erwehrt sich der neuen Sicht. Er schließt die dualistische Aufspaltung, die von der idealistischen Weltschau — bezeichnend für deren Unbrauchbarkeit — angestrebt wird. Er faßt die verschiedenen Kräfte in einem gradualistischen Gefüge zusammen, aber entscheidend unter der willkürlichen Führung der mitleidigen Skeptik und der utilitaristischen Eudämonie (in Folie). Durch Willensentschluß bringt er zwei existentiell zusammengehörige Kräfte, eine willentlich fliehende, eine andere suchende, denkmäßig gegensätzliche in einen ungleichgewichtigen Zusammenhang, dessen Sinn es ist, trotzdem ohne gegenseitige Störung die Welt zu leiten. Die Möglichkeit der Fülle als solche ist erhalten geblieben; aber unter der Vorherrschaft der einen und der Abhängigkeit der andern Kraft wird die Tatsache eine Verengung zugunsten der Mächtigen (Folie) sein. Werden sich die Kräfte nicht ausbalancieren müssen? Ein Umbruch ist geschehen. Wird eine Willensentscheidung eine nicht mehr ursprüngliche Harmonie — denn die eine Kraft ist geschwächt — aufrechterhalten können? Es ist eine vorübergehende Lösung, doch für Jahrhunderte hinaus, an deren Ende die Frage der Wiederherstellung der idealistischen Kraft neu getan werden wird. Stoisch wird hier das letzlich trostlose Schicksal der Menschen verhandelt. Es wird, über ihren Willen hinweg, für die nächste Weltzeit bestimmt. Es werden Gott und Mensch, Gebot und Forderung sich streiten.

Form des Débat de Folie et d'Amour.

Der Wettstreit geht bis in die Gestalt hinein. Die gegensätzlichen Tendenzen stehen sich direkt und persönlichst gegenüber, eine verbindende Erzählung eines dritten Objektiven fällt innerhalb des Geschehens fort.

Amour und Folie, Apollo und Merkur bilden die Gegensatzpaare, Venus verstärkt das Gewicht der Klage Amours, Jupiter entscheidet zugunsten Folies. Gleichgewichtig sind die Kräfte verteilt, umso wirkungsvoller hebt sich aus dieser Renaissanceklarheit die Revolution, aus Ebenmaß und proportio die Aufgipfelung.

Der klare Gestaltungswille der Louise Labé gibt einleitend eine kurze Uebersicht der wenigen Ereignisse, sie sind damit vor der Verlorenheit in der disputatio bewahrt, aber zugleich auch nur mit einer kleinen Rolle bedacht, Ausgangspunkt für den geistig-rhetorischen Kampf zu sein, der das Wesentliche des „Débat" ist. Der greifbare Geschehnisvorgang ist nur Mittel zu der Verwortung ihrer gegensätzlichen, auf Gültigkeit Anspruch erhebenden Aufrisse von Seinsordnungen, deren Leiter und Erhalter Folie und Amour sind. Das öffentliche Gericht ist von Belang für die zwei Subjekte selbst und für die außer ihnen daseiende gesamte humanitas. Ueber subjektivem Interesse und objektivem Belang, über Eigenleben und Lebensdeutung ist die Entscheidung der Synthese gefällt. In ihr sind die zwei Verhaltungsweisen der Menschen, die auf den Gegenstand gehende und die auf das Ich gerichtete, zusammengefaßt. Der „Débat" ist repräsentative Dichtung, insofern Amour und Folie die bestimmenden Mächte im Leben der Menschen sind. Repräsentanten des Menschengeschlechtes sind sie nicht, auch nicht die höchsten.

Die Erschütterungen Amours, sein Aufbäumen gegen die Verletzung seiner Person, die ohnmächtigen Klagen sind nicht das Letzte. Seine private Angelegenheit ist nicht das, worauf es ankommt. Die Erregungen sind nur Triebkräfte, die auf die veröffentlichende Auseinanderlegung seines Wirkbereiches innerhalb der humanitas hinführen. Das Aufbegehren gegen das Leid geht nicht im individuellen Affekt auf. Die Innewerdung (p. 68/69) beginnt mit dem Ausruf einer affektiv-intellektuellen Wiederholung des sachlich verstandesmäßigen Wortes der Folie. Sofort ergreift das helle Bewußtsein mit logischer Notwendigkeit die Folgerung und rational-objektiv wird die Tatsache genannt: „Je suis donq aveugle à jamais". (p. 68/69). Erst im dritten Satz erfolgt der Durchbruch des Affekts, und auch dann ist es nicht ein Sich-bekennen-müssen, sondern ein apostrophierender Ausruf als Einleitung des gegliederten Satzes

(klein fährt auch der Druck fort). Der Ausruf ist an seine Feindin gerichtet und weist ihr die gebührende Stellung im Raume zu. Der eine volle Vokal, die zwei Worte, die den verachtetsten Platz angeben, lassen die Stärke und Wucht des Affektes ahnen. Die anschließende Reflexion beschwert und vergrößert die Tat der Folie. Sie hat ihn und die Götter geschwächt. Sein Denken geht weiter. Im Ansatz den Affekt in einem Vokal abtuend, objektiviert er seine Erfahrung als Bewahrheitung eines allgemeinen Weisheitsspruches. Amour ist ein Beispiel für die Gültigkeit dieser Lebensweisheit. Dann nennt er den Vorgang und bewertet Folie, nicht sich, als unglückselig; er kann bewerten, weil er die objektive Ordnung trotz seines Schmerzes gewärtig hat, an ihr mißt er die Tat der Folie. Die Tat eben ist von Belang. Sein Einzelgeschick ist in das ü b e r greifende Walten unabhängiger Mächte eingespannt. Der Blick geht von dem bedrohten Ich fort in den Raum und in die Zeit. Die Rückwendung zum eigenen Ich geschieht über die Messung des Ich an dem Standard der erforderlichen Fähigkeiten zur Lebensbeherrschung: „O moi trop credule!" (p. 69). Den Kosmos möchte Amour auf sein Geschick hinlenken. Soweit ist dieser sein Wunsch selbst distanziert, daß er ihn in eine Frage kleidet. Eine nochmalige Hinwendung auf die Gegnerin, eine affektiv rationale Anrede mit einem am Ethischen gemessenen Inhalt, eine psychologisierende Darstellung ihres Handelns läßt auf den Grund seines Schmerzes blicken, auf das verletzte Selbstbewußtsein. Er überlegt und beurteilt sein nächstes Handeln. Unter der Voraussetzung seines Bundes zwischen Göttern und Menschen hat er, aktiv, einen Entschluß der Rache gefaßt. Sein letzter Satz („Il vaut mieux que je me retire en quelque lieu apart, et laisse passer ce festin. Puis s' il est ainsi que j' aye tant de faveur au Ciel ou en Terre: je trouveray moyen de me venger de la fausse sorcière qui tant m' a fait d' outrage!") (p. 69) ist schon Beginn des Gegenschlages, ist schon Beleidigung zum Ausgleich für seine Beleidigung.. Die Kraft der Rede wurde aus der Tiefe der Leidenschaft geholt, sie schlug an die Decke der Worte. Ratio machte den Affekt fruchtbar, so wurde er bewahrt, sich passiv zu zerstoßen und zu verströmen.

Wenn Amour „träumend seinem Unglück nachgeht", so heißt das nicht, sich in Wunschbildern hingebend, sondern über tatsächliche Verhältnisse nachdenkend und logische Schlüsse ziehend. Der Eingang seiner nächsten Rede beginnt mit einer sachlich knappen Nennung seines Zustandes und der Abgabe eines Urteils, der rhetorischen Begleitung seines letzten Handelns, das eine Loslösung von seinem ihm eigentümlichen Wirken ist. Mit Ironie, der Tätigkeit des sich erhebenden Geistes, sucht er seinen Affekt zu bezwingen, indem er durch die Erhebung ins Aesthetische Abstand von ihm gewinnen will. Sein Geist vergleicht — der Trieb ist momentan ichbefangen — die vergangene Tätigkeit mit der von jetzt an sich verwirklichenden. Seine Verletzung trifft auch die ihm unterstellte menschliche Welt, ist auch für sie Unordnung. Stoisch — ohne Gefühlsbetonung — spricht er zu seinem letzten und schon ganz anderem Handeln. Deutlich beruhigt ist diese zweite Rede, ohne jeden eruptiven Stoß umfaßt sie langgebaute Sätze. Folie verlangt eine sachliche Darstellung des Streitfalles und eine sachliche Verteidigung. Weil

Jupiter die affektive Erschütterung Amours und das subjektive mütterliche Gefühl der Venus und die subjektive Rachelust fürchtet, läßt er Venus einen Verteidiger wählen. Ein dem Denken neu erschlossenes Tätigkeitsfeld wird hier rhetorisch gefaßt: das psychologische Leben, das Erkennen gemein-seelischer Zustände. Zu der letzten richterlichen Entscheidung wird eine persönliche Stellungnahme Folies und Amours nicht mehr gegeben. Mit Venus allerdings wird die subjektive Ergriffenheit Gegenstand der Dichtung. Aber es handelt sich nicht um Empfindungen der Dichterin, sondern um die einer objektiven Gestalt, an der sie die Weite ihrer verstehenden Beobachtung und ihrer Fassungskraft beweist. Venus weint. Ihrem Affekt hingegeben, versagt sie vor der objektiven Darstellung des Unglücks. Ihr Gefühl äußert sich sensuell. Dies Empordrängen triebhafter Bestände wird durch Jupiter gleich relativiert, er dämmt sie zurück und gibt ihnen die gebührende Stelle. Venus spricht mit glutvollem Atem, in formal und inhaltlich maximalen Ausdrücken umkreist sie ihre Person oder stößt an die Feindin: „Folie, la plus miserable chose du monde, . . . O mere desolee!" (p. 74). „. . . la plus afligee mere du monde, . . . la plus malheureuse femme qui fust jamais . . ., Folie, la plus outrageuse Furie, qui onques fut ez Enfers." (p. 77). In einem Satz hetzt sie in Extremen, springt sie von Liebe zu Haß. Trotz der Erregung kann sie sondern. Als sie das Unglück erfährt, verhält sie sich affektischer als Amour. Ausrufe, Frage und Wunsch fangen ihre erste, um sich selbst konzentrierte Erregung auf. Dann staut sich ihr Schmerz an der außersubjektiven Wirklichkeit auf und ist so weit von einer unmittelbaren Expressio entfernt, daß sie, das leidende Subjekt, von sich als einem Objekt spricht: „O mere desolee! O Venus sans fruit belle!" (p. 74) Der erste berichtende Satz, in dessen Aussage sie selbst mit einbezogen ist, findet sich in der Mitte des dritten Ansatzes zum Sprechen, das erst abgerissen kurz hervorstößt, dann um einiges länger bleibt, beim dritten Mal zum entladenden Strom kommt und schließlich, einen plötzlichen Entschluß fassend, verschwindet. Ihre Affektbezeichnungen sind reicher: „He, O, Helas!" Venus selbst läßt sich, beruhigt, von der r a t i o leiten. Sie unter- und überordnet die Gedanken, handhabt psychologische Mittel, die Appelierung an die Großmut eines selbstgefälligen Großen und die bedürfende Darstellung ihrer selbst als ein bereites Objekt, das seiner Größe dienen kann.

Folie arbeitet mit dem Renaissancemittel der Fürstenverehrung, sie setzt den typischen Seelenzustand dieser strahlenwollenden Herrlichkeit voraus, ohne darzutun, ob ihre Verehrung als solche ihren Sinn erfüllt oder als Schmeichelei auf subjektiven Erfolg abgezweckt ist. Merkur hebt lobend, um sein Geschäft nicht zu verderben, die Macht und Güte Jupiters hervor. Apollo sucht Jupiter zu gewinnen, indem er ihn durch die nahende Bedrohung erschüttern will. Sie alle wissen die seelische Verfassung des Jupiter und zielen auf seinen Herrscherwillen ab. Typenpsychologisch denkt Amour. Er reiht die verschiedenen typischen Grade des allgemein menschlichen Liebens hintereinander. Nicht daß e r sie erfaßt hat ist von Belang, sondern daß sie s i n d. Amour und Apollo, Folie und Merkur legen ihrer Liebessicht und Liebeslehre die Psychologie zu Grunde. Die

äußersten Erscheinungen sind psychologisch motiviert bis in die Kleidermode hinein. Im kühlen Berichterstatterton sind die Erfahrungen gemein-seelischer Verhaltungen gegeben: „Il y en a . . . Autres . . . . Les uns, les autres . . . les autres." (p. 156). Psychische Vorgänge sind — symptomatisch für die dinglich konkrete Sicht der Louise Labé, die in ihrer Zeit herrschend war — durch Gegenstände wiedergegeben. (p. 164). Die psychologische Beobachtung ist der Traggrund der Lebenslehre. Die Dichtung erfüllt sich nicht im Aesthetischen allein, sie ist von praktisch-vitaler Aktualität. Sie ist auch Lehre, die Anleitung gibt, das gegenwärtige Leben zu formen. Moraldidaktik ist in der ‚Ars amandi' mitgegeben. Auf allgemeine Lebenserfahrungen sind die nachstehenden Einzelfälle als Beispiele bezogen oder um vorangehend aus ihnen Bestätigungen zu entnehmen. Die Exempel sind aus der antiken Mythologie genommen, aus der griechischen und römischen Geschichte und Kultur, aus der orientalischen Sage, ein einziges Mal aus dem alten Testament. Die italienische Literatur bot dem eklektischen Stilideal der Dichterin reiche Auswahlmöglichkeiten; nur was ihr gutdünkte, verarbeitete sie aus der Vergangenheit und dem Leben ihrer Gegenwart zu der Einheit eigener Dichtung. Selbständig umgebildet ist Platons Gedankengang über die Liebe an dem Bild von dem idealen und triebhaften Pferd und ihrem Lenker. Folie hat den Akzent auf die eigene Seinsminderung durch den Wahnsinn der Liebe des voranstürmenden Pferdes gelegt, welches die andern Teile seiner Seele der Untätigkeit preisgibt. Als es spät wieder zu sich selber kommt, ergreift ihn eine Reue über die Unvernunft und die Unordnung. Aus den zwei platonischen einander schädigenden Pferden ist eins gemacht, das erst illusionistisch stürmt, sich verletzt und dann erkennt, das nicht ein anderes zwingt und nicht von einem anderen bezwungen wird. Eine ungeheure Kompilation, ein Massenaufgebot von vorbildlichen oder abzulehnenden Lebensgestaltungen kommt durch die Freude an Einzelfakten zustande. Sie sind so gehäuft, daß sie die Lebenswahrheiten und die Lebensdeutungen überwuchern würden, wenn diese nicht als Résumé energisch herausgehoben würden. Sogleich aber bilden diese — und darin zeigt sich die Formkraft und der Formwille der Louise Labé — die Uebergänge zur neuen Ausbreitung der Fülle des Wissens. „en somme . . . brief. . . . ainsi". (p. 144 und 114). Gerade ihr Kennen und Können, Ideale des Humanismus, erweisen sich am weiten Stoff. Die Dichterin ist noch umfassender als der Humanist, ihre Sehfreude erblickt Dinge und macht sie literaturfähig, von denen sich der Bildungsaristokrat abwendet. Vielleicht ist die Sicht dieser unterhumanistischen Realität Frucht ihrer bürgerlichen Umgebung, eines eindringlich nahen Faktors, vielleicht Erbteil der spätmittelalterlichen Tradition. Ihre persönliche Leistung besteht in der rhetorischen Ueberwindung dieser nicht zu verleugnenden Tatsächlichkeiten, in der Erhebung dieser unliterarischen Bestände in literar-ästhetisches Sein. Die Menschenfeinde, die der Liebe Verschlossenen, bleiben unverschönt, was sie vor den Humanisten sind. Unkomisch und untragisch sind diese Unmenschen „taupes" und „loups-garous". Nur sind sie nicht mehr im Dunkel, sondern von dem hellen Licht der lebensbejahenden humanitas beleuchtet. Der „Débat" hat stark voluntaristische Prägung. Louise Labé gestaltet,

weil sie andere herausheben will aus der dumpfen Enge kleinbürgerlichen, qualitätslosen Vegetierens. Sie will ein Leben von gesteigerter Intensität und von fester bewußter Formung.

Ihre Vergleiche sind von einer plastischen Anschaulichkeit und Greifbarkeit. Sie sind von köstlicher Originalität („l'habit propre comme la feuille autour du fruit" p. 110.) oder von der Tradition übernommen. Die höfisch-galante Gesellschaft liefert sie: „celui qui desire plaire, . . . comme celui qui porte le bouquet en main," oder das kleinbürgerliche Leben: „gens plus fades à voir, qu'un potage sans sel à humer," oder das gelehrte Wissen. (p. 108, 105, 165).

Die Sprache ist immer gesellschaftsfähig. Rabelaissche Grobheiten und Zynismen kommen nicht vor. Die unkonventionelle Folie selbst sagt: „Je laisse les ordures . . ." (p. 155). Die Sprache ist angefüllt von Vokabeln des geselligen Verkehrs und des höfischen Lebens: ‚serenade', ‚tournois', ‚combats tant à pié qu'à cheval'), der glänzenden Renaissancekultur (‚grandeur', ‚excellence', ‚magnificence', ‚gloire'), der Staatspolitik und der Kriege der Zeit (‚guet à pens', ‚ports d'armes', ‚congregacions illicites', ‚assujettir', ‚serve', ‚esclave', ‚faire service au prince', ‚Republique', ‚souverein'), des Geldgeschäftes (‚credit', ‚payer') und der termini technici der Humanisten und Kunstinteressenten. Dieser reiche Wortschatz, der gespeist ist aus provenzalischen, italienischen und spanischen Quellen: ‚parangon' (span.), ‚aubade' (provenz. albada), ‚serenade' (ital.), aus dem Neulatein der Renaissance: ‚suffumigation', ‚saltacion', verteilt sich in nebenordnenden Sätzen. (p. 138, 160). Soviel Einzeltatsachen gehen garnicht in die Konstruktion eines Satzes hinein. (z. B. p. 105). Die Lust des Sprechens und der Stolz des Sprechenkönnens sind so mächtig, daß ein Subjekt mit vier synonymen Prädikaten belegt ist: „il sera estimé, loué, prisé, suivi d'un chacun" (p. 137), ein Infinitiv mit vier Akkusativobjekten: „mesurer le Ciel, les Estoiles, les Mers, la Terre" (p. 136), ein Verb mit fünf Bestimmungen der Art und Weise: „elles s'acoutreront à l'Espagnole, à la Française, à l'Allemande, à l'Italienne, à la Grecque". (p. 109/10). Ein und dieselbe Sache wird in zwei verschiedenen Wörtern gesagt: „liez et uniz ensemble" (p. 99), injurier et outrager de paroles" (p. 66/67), je le meneray ou conduiray" (p. 66), alliances et confederacions" (p. 106), „respect et consideracion" (p. 140). Beschränkung des Stoffes bemüht sich Louise Labé vorzunehmen. Sie läßt Folie sagen: „Je n'aurois jamais fait, si je voulois raconter combien d'honneur et de reputacion tous les jours se donne à cette Dame". (p. 136). In Parallelen, Antithesen und Häufungen versucht sie Ueber- und Unterordnung zu bringen. Der Satz auf Seite 100/101 kennzeichnet sich deutlich durch dieses Zugleich von Sub- und Koordination. „Celui qui voit que l'homme (quelque vertueus qu'il soit) languit en sa maison, sans l'amiable compagnie d'une femme, qui fidelement lui dispense son bien, lui augmente son plaisir, ou le tient en bride doucement, de peur qu'il n'en prenne trop pour sa santé, lui ote les facheries et quelquefois les empesche de venir, l'apaise, l'adoucit, le traite sain et malade, le fait avoir deus corps, quatre bras, deus ames, et plus parfait que les premiers hommes du banquet de Platon, ne confessera il que l'amour conjugale est dine de recommandation? et n'attribuera cette félicité au mariage mais à l'amour qui l'entretient?" (p. 100/101).

Satzanalyse.

Subjekt

Relativsatz

Objektsatz: Subjekt . . . . adverb. Best.

Konzessivsatz Relativsatz + 1 Parallele
2. „ : adv. Best.

Konjunktivsatz
3. „
4. „
5. „
6. „
7. „
8. „ mit 3 Akkus. Obj.
+ 1 Parallele

1. Prädikat 2. Prädikat

Objektsatz

1. Dativobjekt 2. Dativobjekt (antithetisches)

Relativsatz

Von dem Subjekt des Hauptsatzes ist ein Relativsatz abhängig, dessen Objekt in einem Satz besteht; dem Subjekt dieses Objektsatzes ist ein parenthetischer Satz unterstellt. Der adverbialen Bestimmung des Objektsatzes sind ein Relativsatz und acht Parallelen untergeordnet. Die adverbiale Bestimmung der zweiten Parallele hält einen Konjunktivsatz, die achte hat drei Akkusativobjekte und eine Parallele. Das Prädikat des Hauptsatzes beherrscht einen Objektsatz und steht neben einem zweiten Prädikat. Dem Dativobjekt des Hauptsatzes ist ein zweites antithetisches nebengeordnet, von dem ein Relativsatz abhängig ist.

Ordnungen nehmen auch Apollo und Merkur am Eingang ihrer Reden vor. Sie legen die Architektonik des üblichen Prozeßverfahrens zu Grunde und wahren durch sie über die sich ordnungslos hereinwälzende Masse der Gedanken, von denen bald der eine hier, der andere dort sich breit macht, und wieder der erste sich vordrängt, den großen Zusammenhang. Es ist der elastische Rahmen für all das, bei dem die Redenden nach ihrem individuellen Belieben verweilen, statt sich um die objektive Form zu kümmern. Apollo beginnt mit der Bezugnahme auf den Richter Jupiter, um diesen für die Klage zu interessieren. Es folgt der Gegenstand der Klage, den er in zwei Beleidigungen auseinanderfaltet und damit gewichtiger macht. Untersuchung des Schadens und Forschung nach dem Täter werden, da sie offensichtlich sind und sich erübrigen, nur erwähnt. Erschwerung des Vergehens durch weittragende Bedeutung der verletzten Person und das Ziel der Anklage, der Strafantrag, sind die Hauptpunkte der Rede. Der Zweck ist erstens Ausgleich und Sicherung der Ordnung, zweitens die Wiederherstellung der Ehre Amours durch das Schuldbekenntnis der Angeklagten. Dann folgt zur Begründung der Strafe die Ausbreitung der eigentlichen Themata der Rede: die Gewichtigkeit der Persönlichkeit Amours und die schädigende Existenz der Angeklagten. Der Schluß bringt die Abrundung, die Rückführung zum Ausgangspunkt: die Wendung an den Richter. Selbst das kleine Schlußwort des Rechtsprozesses ist nicht vergessen: „j'ay dit".

Die Rede Merkurs entfaltet die vollendete Beherrschung der ars rhetorica, die Wendigkeit des überlegenen Advokatengeistes. Merkur eröffnet die Verteidigung mit der Klarlegung seiner sicheren Position, mit der Entwertung des Strafantrags durch dessen Sinnlosigkeit, die in seiner affektiven Herkunft und in seinem Widerspruch zum Sein begründet sei, mit einer kurzen vergnüglichen Erinnerung an Folie aus dem Leben der rechtsberatenden Götter, um sie für Folie zu gewinnen. Seine Aufgabe ist Antwort und Gegenverteidigung, sein Thema: die Erweisung der Notwendigkeit der Existenz der Folie. Auch er schließt mit der Wendung an die Götter und den Gott Jupiter.

Der formale Sinn dieser gegensätzlichen Reden ist wohl der, das rhetorische Können der Louise Labé zu beweisen. Wird nicht auch des Sokrates Redekunst, die zuerst des Lysias Vortrag als gültig wiederzugeben scheint, und dann diese Wirkung durch seine wahre Rede aufhebt, gerühmt? Gerade an der Gestalt des Merkur wird die Ueberlegenheit des Geistes offenbar. Merkur besitzt die Fähigkeit,

„sowohl dies als auch das" auszusagen. Er schillert in seinen Worten, von einer Basis aus ist er nicht zu fassen. Merkur bewegt sich in der Freiheit und Raschheit seines Geistes auf zwei Ebenen. Seine Beherrschung besteht eben in dem plötzlichen Standortswechsel, in dem Spiel mit dem Sinn der Wörter, den sie bei den Menschen und bei ihm, dem Gott, haben. Dadurch legt er die Relativität aller Anschauungen vom Sein bloß. Es ist gleichsam — um so entwertender ist die Wirkung — zwischen die Beleuchtung von zwei entgegengesetzten Scheinwerfern gestellt. Verachtung und Wertschätzung des gleichen Gegenstandes treffen sich am Gegenstand. „Aristote ne mourut il de dueil, comme un fol." (p. 135). Merkur läßt sich urteilend auf den Standpunkt der Menschen herab. Für seine praktische Vernunft hat dieses ‚fol' negativen Sinn, aber positiven bei den Menschen, sonst würde Merkur diesen Tod nicht als Beleg für die Wohltat des Wirkens der Folie herangezogen haben. „Crate, getant son tresor en la mer, ne fit il un sage tour?" Hier hat ‚sage' die positive Bedeutung, vom Menschen aus gesehen. Aus der Perspektive Merkurs aber ist es nutz- und darum sinnlos. Die Stellungnahme Merkurs war in beiden Fällen nicht offensichtlich. „Je vous laisse penser" ist ja der Grundsatz seines Spielens. Deutlich ist der Sprung von der Einsicht und seiner überlegenden Geringschätzung und der Achtung der begrenzten menschlichen Erkenntnis in „mile petites questions qui de soy sont foles: mais - jetzt betrachtet Merkur den Menschen, wie der Mensch sich sieht - resjouissent l'esprit . . . . si c'estoit en quelque cas d'importance" (p. 136) faßt die beiden Ebenen zusammen. Jetzt hat ‚fol' neben dem praktisch-nützlichen Inhalt den sinnlosen, weil er ertraglos fürs Leben ist, und ‚sage' seinen kaufmännischen Gehalt.

Eine umfassende und bunte Fülle von Möglichkeiten stand dem schaffenden Geist der Louise Labé zu Gebote. Festlegung auf eine Form lag ihr in dem „Débat" fern. Sie nimmt in ihm Lehre, Anstandsregeln und Kinderzucht, Ausbruch des Gefühls und dramatische Spannung, Abhandlung, Zeitkritik, Satire und Sammlung von Sprichwörtern auf. Die Gattungsgrenzen sind übergangen, und doch heben sich klar aus all dem vielen die zwei Weltbilder empor, von denen das eine niederfällt und das andere die Herrschaft antritt.

Die Elegien.

Die drei Elegien nehmen die Mittelstellung ein zwischen der weiten Fülle des „Débat" und der Zusammenzwingung des Sonettenzyklus. Sie besitzen von der sachlichen Prosa und der persönlichen Lyrik. Die Dichterin trifft in ihnen eine Auswahl, die nicht eine existentielle Verneinung der ausgeschlossenen Stoffe und Prägungen besagt, sondern daß sie nicht ihre besondere Aufgabe der Verdichtung sind. Louise Labé steht im Mittelpunkt. Nicht mehr die Götter schauen auf die Erde herab, sondern Louise Labé ist Ausgangspunkt der nach außen gehenden Blickrichtung auf die Menschen und den Gott der Liebe.

Das Thema der ersten Elegie ist die Tyrannis des Amour über die Dichterin im besonderen und über die Menschen im allgemeinen. Wieder wird ein Menschenbild gegeben, wieder ist die Erde Reich der Willkür höherer Mächte, denen sich zu entziehen niemandem möglich ist. Das völlige Ausgeliefertsein, die Ohnmächtigkeit selbst der kraftstrotzendsten und selbstsichersten Menschen erwirkt nichts als die stoische Trauer der Elegie. Sie setzt ein mit dem Wissen von der Souveränität des Amour und der Nichtigkeit der Menschen und Götter vor diesem Sieger und der Erinnerung an die Bezwingung des eigenen Herzens. Mit seiner Flammenglut entbrannte er ihren ganzen Menschen: Körper, Geist und Willen. Hatte sie sich aufgereckt gegen ihn, den Gott? Weshalb ergreift ihn Wut, wenn er sich nicht angetastet glaubte? Weshalb quält er grausam, wenn nicht um vor nächster Gleichgult oder Empörung, die ihn bedroht, zu drohen, wenn er nicht auf seine Herrschaft bedacht sein muß? Das aber braucht er nicht, er ist der Sieger. Dann muß er sinnlos handeln. Das ist der neue Amour, wie er unter der Führung der Folie wirkt.

Die Gestalt des Amour ermöglicht neben anderen Momenten die zeitliche Fixierung des Schaffens der Louise Labé. Diese erste Elegie könnte frühestens nach dem Discours II des „Débat" entstanden sein. Die Liebe ist allgemein menschlich gesehen. Der Intensitätsgrad allein macht den soziologischen Unterschied aus:

„les plus nobles esprits
En sont plus fort et plus soudein espris."

(Elégie I p. 37/38).

Noch weiter abhängig ist der Mensch, nicht nur im gelebten Leben von Amour, auch in der Kunst von Phöbus. Er bestimmt Stoff und Form. Der persönliche Auftrag an Louise Labé ist, von anderer und ihrer unglücklichen Liebe klagend zu singen. Nicht die

kosmischen Vorgänge, die Taten der Götter sind der Gegenstand ihrer Dichtung, nicht der Lärm, der Donner des Jupiter oder die grausamen Kriege, durch die Mars das Universum in Verwirrung bringt. Innerhalb der Schau des Großen muß Louise Labé den menschlichen Mikrokosmos gestalten. Ihre Formung geht nicht auf adäquates Nachsprechen ihres Zwiespaltes und ihres Schmerzes. Sie stellt von sich aus eine eigenständige, bezwingende Forderung an die Stoffe. Sie will die Extreme auf eine einheitliche Tonlage bringen; Schmerz, Trotz und Glück in einer ausgleichenden Mitte vereinigen. Damit ist nun auch eine Vereinfachung der Form angestrebt. Nicht Schärfe und Kanten, sondern Milde und Melodie und Rundung sind die neuen Bestimmungen gegensätzlicher Erlebnisse. Sie werden stilisiert. Bevor sie in die Literatur eintreten, im ersten Leben, sollen sie nach einem objektiven Gesetz gebildet werden. Es ist das Gesetz, das zur harmonischen Ursprünglichkeit zurückführt. Der Bogen ist solch ein Kunstmittel. Er soll die Stimme, wenn sie durch Leid sich spitzte, mildern; sie muß also ursprünglich sanft gewesen sein. Das Herz ist ursprünglich zart, durch die Glut ist es zur Hälfte in rauhe Asche verbrannt. Der Bogen soll die Glut vermindern, aber nicht löschen. Louise Labé hat als Frau der Renaissance so viel Leben, daß sie Gegenstände belebt. Sie stellt sich den Bogen als lebendige Kraft vor. Denn nur Lebendiges und Verstehendes redet man an. Bei der Bitte an den Bogen steigt der Dichterin die Erinnerung auf; die sie fühlend erlebte, berichtet sie rational und mittelbar. Sie ergreift ihren ganzen Menschen, denn Erinnerung ist ein Bewußtseinsakt. Wenn Louise Labé sagt, daß sie die Erinnerung fühle, so heißt das objektiv, daß sie sie auch fühlt. Doch zur Erkenntnis ihrer Elegie ist von Bedeutung zu sehen, daß sie den Hauptakzent auf das Empfinden legt. Die Erinnerung erfaßt auch den Körper. Dies sensuelle Erleben ist gehalten geäußert, die Träne dringt nur in ihr Auge. Ihr Fallen wird nicht gesagt. Louise Labé erlebt so intensiv, — zu mindest auf der idealisierenden Höhe des Aesthetischen — daß sie anima sensitiva und vegetativa das vergangene Geschehen neu erfahren. Das Wollen ihrer Zeit zur Neubelebung der glückhaften Kraft ist hier beantwortet mit der Auffrischung dessen, was die Renaissance gerade zu verdrängen suchte: mit dem Leid. Die Dichterin fühlt die Schrecken und sieht die Waffen des angreifenden Gottes. Sie, die zur Passivität verurteilt ist, hat im Grunde ihre Aktivität so festgehalten, daß kämpferische Vorstellungen von Kriegsheeren, Eroberungen, von Blut und Feind und polare Spannungen von ungeheurer Intensität ins Bewußtsein dringen. Sie selbst griff an, ihr Auge war gleichsam mit Pfeilen und Bogen bewaffnet. Mit der Verwendung von Bildern erfüllt sie die Aufgabe des Dichters, Seher zu sein und die geistige Schau ins Bild zu übertragen. Der Gedanke, den sie veranschaulicht, ist der, denen, die sie liebten, bereitete sie Schmerz. Das Bild hat einen ästhetischen Selbstwert und demonstrative Bedeutung. Ist das Motiv ihrer Liebe die Gestalt, wie sie sagt, und wie sie von den antiken römischen Erotikern gelernt haben mag, so beweist es das Sehvermögen und die Sehfreude ihrer Generation. Deren Lust am Sinnlich-Schönen steigert die einzelne Dichtergabe. Holt auch die Dichterin alte Vorstellungen herauf, so ist sie deshalb nicht geringer zu werten, als

wenn sie aus eigenem Reichtum geschöpft hätte. Sie lebte zu einer Zeit, in der nicht die Originalität galt, sondern die überkommene Form. Ihr Erleben ist kein vereinzeltes, sondern ein eminent menschliches. Ihr ausgleichender Sturz von der Macht in die Ohnmacht ist ein Beispiel. Es ist ein demonstrativer Fall vom menschlichen Sein, der so oft sich wiederholen kann, so lange es Gott Amour und Menschen geben. Er kann auch die Lyoneser Damen ergreifen. Königin Semiramis und die Alte sind weitere Beispiele. Louise Labés Kunst ist eine öffentlich-gesellschaftliche. Ihr Ich-Erleben hat Gültigkeit, weil sie ein repräsentatives Glied der Gesellschaft ist. Sie und ihre Blickrichtung auf die gemeinmenschliche Seinsweise, die Geltung der Antike begründen das Recht der repraesentatio des Ichs der Louise Labé. Mit dem Exempel-denken und dem grausamen äußerlich vernichtenden Schicksalsschlag kommen barocke Formen zur Erscheinung, wie auch die Straffung der Renaissancebreite schon Erfüllung anzeigt. Ganz-Einsatz und Ganz-Hingabe, die die Dichterin leistet, vollziehen die Menschen des barocken Amadis. Er kann ihr vor der französichen Uebertragung zugänglich gewesen sein, da sie die spanische Sprache verstand. Italienisch-petrarkisch ist die Grundkonzeption der Liebe, die Leiden bereitet, und des Liebens, das sich in Klagen äußert. Lyonesisch-aktiv ist ihre Bewertung, sie tragen nichts ein als Verlust an Zeit und Verlust an Sein, da sie leidend ihr Leben verbringen und am Ende leer und ohne Erfolg dastehen. Eigenes vergebliches Hoffen hat Louise Labé sicher gestaltet, aber die Berechtigung zur Ausweitung als dem menschlichen Erleben und diese gemäße Form hat ihr Zeit- und Raumzusammenhang gegeben.

Soziologische Begegnungen sind in der Elegie verdichtet. Louise Labé richtet sich belehrend an ihre Mitbürgerinnen, nicht ein Gesetz zu achten, das die Liebenden mißachtet. Damit sagt sie einmal, daß die Liebe gegen die gesellschaftliche Ordnung ist, und dann, daß die bürgerliche Konvention, weil sie nicht seinsgemäß ist, nicht genügt. So hebt sie sich aus der Gesellschaft heraus, von der sie doch anerkannt werden will, wenn sie um die Gemeinschaft bittet. Die Dichterin steht an einem Uebergang, wo bisherige Formen zerbrechen und neue versucht werden. Sie wendet sich dem höchsten Stand, dem Staatshaupt zu. Staatenlenker erscheinen als die allein besprechenswürdigen Menschen im Drama und Roman des Hochbarock. Wie aber selbst sie der Fortuna unterworfen sind, so werden die höchsten und fernsten Menschen in der Elegie, in denen versucht wird, die gesamte Welt zu durchdringen, von Amour besiegt. An dem Beispiel der babylonischen Königin bezeugt Louise Labé außerdem ihr Frauentum. Staatspolitisch-kriegerische Aktionen lenken den Blick nach außen. Großer Zug der Heere von Babylon und Aethiopien, strotzende Kraft, erbittertster Kampf gegensätzlicher Mächte, die große und selbstverständliche Gebärde sind barocke Staatsgeschehen und Bedrohungen, barocke Siege und Formsicherheit. Dem gesteigerten Kraftaufwand entspricht eine stilisierte erhöhte Sprechweise in Inhalt und Form. Eine dichte Folge von Fragen läßt eine tiefe Bewegtheit vermuten. (p. 38). „Furieus" ist das Schwert der Königin, die das Blut der tapfersten Feinde vergießt. Amour zerbricht Waffen und Gesetze. Er vermittelt noch nicht den

barocken Eros, der gerade in der Staatsführung sich verwirklicht. Amour erschüttert derartig, weil er vielleicht in dieser Konzeption den Menschen neu ist, daß er lähmt. Der denkende und selbständige Geist der Lyoneserin erhebt sich aus der Untergebung und übt Kritik.

„Ne meritoit sa Royalle grandeur
Au moins avoir un moins fascheus malheur
Qu'aymer son fils?" (Elégie I, p. 38).

Sogleich ist sie, die Bürgerin, wieder gebannt von der eisenwuchtigen Macht und dem Hochgefühl des Triumphes, das in stolzen kriegerischen Bildern erstrahlt.

Das Thema Tyrannis ist umso packender, wenn mit nicht ermüdender Erzählfreude Kraft und Taten des Menschen gezeigt werden, und ein äußerlich schwacher Feind, mit nichts als einem Pfeil und einem Bogen bewehrt, Stolz und Stärke fällt. Umso erschütternder ist das Umbruchs- und Endlichkeitserlebnis. Die liebende Frau weist auf eine höhere Gewalt hin als die körperliche und auf eine andere Lebensform als die, die sie selbst im Sturm ihrer Jugend wollte. Diese neue Gewalt stößt nicht mehr hart auf hart und ist die der aus dem Genium kommenden Liebe.

Am Abschluß des ersten und zweiten Beispiels, des eigenen und des der Königin, wird das Thema allgemein zusammengefaßt und das Ergebnis herausgestellt. Auf einen außerhalb seines ästhetischen Seins liegenden Zweck tendiert der Bericht, er hat vital-weltanschaulichen Wert: ‚So ist das Leben' und einen persönlichen für die Dichterin, die Anerkennung ihrer Liebe. Das dritte Beispiel beleuchtet das Thema von einer neuen Seite, der Zeit. Es setzt das Aufbaugesetz fort, aus dem Fall eine Lehre zu ergeben. Es beweist die Gültigkeit des Themas. Ungesichert ist die Jugend wie das Alter. Ja, die Warnung, nicht Feindin der überlegenen Macht zu sein, wird eindringlicher und abschreckender wiederholt. Die Sachkomik, die aus der Ungemäßheit von Ding, Mensch und Forderung kommt, läßt das seinswidrige Bemühen umso elender erscheinen.

Die Elegie gipfelt – daß sie am Schluß in die Höhe preßt, ist barock – in der antithetischen Prägnanz der stoischen Gewißheit von der absoluten Tyrannis des Amour, seiner Zerstörung der Ordnung und der Grausamkeit, das Verlangen nach ihr zu entflammen, und der Sinnlosigkeit der menschlichen Hoffnung.

Verschiedene und neue Kräfte liegen in dieser noch nicht endgültig entschieden bereit.

Die zweite Elegie hat als Thema die Auseinandersetzung mit dem fernen Geliebten. Die Hoffnungslosigkeit des straffen Schlusses der vorhergehenden Elegie ist als Grundton wieder aufgenommen. Die Trostlosigkeit ist in einem Satz komprimiert: „en vain mon desir se lamente." (Elégie II, p. 41). Wider den stärksten Willen nach Vereinigung, der drängender ist als der nach Freiheit oder Zuflucht, steht der freie Wille des zugeordneten Du, über den die Suggestionskraft nichts vermag. Der Ordnungszusammenhang verwirklicht sich erst ganz in der sinnlichen Nähe. Darum, weil die Erfüllung auch in der sinnlichen Dimension gesehen wird, leidet der Mensch, weil er auf

ihr Ungenügen angewiesen ist und auf das amoralische Individuum, das die räumliche Trennung trotz Versprechens nicht überbrücken will. Die ethischen Mängel des Individuums, die die besonderen der Renaissance waren, werden rational an den immanent vernünftigen Sittengesetzen jener Zeit erwogen. Sie fürchtet die Nichtachtung des zwischenmenschlichen Rechtsverhältnisses, das gefährdet ist durch Treubruch und Mißbrauch des personalen Du, durch Verlust der Güte und des Erbarmens. Das Rechtsbewußtsein ist ein Grundzug ihrer Zeit. Die Unbeständigkeit ist der erste Abfall von dem ordnungsgemäßen Leben, darum ist Unbeständigkeit sinnlos. Diese Tugendforderungen sind im Barock auf ein ontologisch begründetes transzendentes Ziel gerichtet, in dieser Elegie sind sie von der irdisch menschlichen Gesellschaft aus praktisch vernünftigen Gesichtspunkten gestellt, zur Wahrung der Rechte eines jeden Menschen. Sie haben aber nicht die Fähigkeit, die subjektiven Bestrebungen auszugleichen. Dennoch rafft sich die Dichterin zu einem neuen Vertrauensansatz auf. Aber Erinnerung an das tatsächliche Geschehnis läßt keine Glaubensgewißheit aufkommen. Gewißheit gibt ihr allein ihr erfahrenes Ich-Bewußtsein. Sie ist der Beständigkeit und Mächtigkeit ihres Gebetes gewiß; daraus folgert sie auf das Du, das sie nach dem Gesetz ihrer Treue mißt. Die klare Sicht sittlicher Wertstufen ist aber der Dichterin selber schwankend. Sie hat sie eingeebnet. Sie hat sich einen Gott der Erde neben dem der Höhe errichtet. Die Schuld wertet sie quantitativ. Sie fühlt sich nur dieses e i n e n Lasters schuldig.

Der Anteil der anima sensitiva am Leben ist zu bemerken, die Schuld ist gefühlt, doch vom Bewußtsein ist dieses Fühlen festgestellt und reflektiert. Der Sinn dieses Fühlens kann einmal sein, daß es zum ausreichenden Erkenntnisorgan emporgestiegen ist, oder daß der Mensch so selbstbewußt unabhängig ist, daß sein Verstand, das höchste Erkenntnismittel, eine Schuld nicht anerkennt. Der Gegenstand ihrer Bitte ist ein körperliches Gut, sie wünscht das leibliche Wohlergehen. Sensuelles Begehren und sensitiver Durchbruch sind von der ratio im Dichterischen geformt und damit von ihr anerkannt.

Die wesensmäßige Auseinandersetzung folgt auf die ethische Abwägung. Dabei hält Louise Labé sich mehr an ihre Person, die ihrer Erfahrung näheres Objekt ist als das andere und ferne Du. Die gedankliche Polemik wird erweitert, indem die Dichterin in das Spannungsfeld zwischen dem Geliebten und ihr eine Rivalin einbezieht. Gegen diese hält sie sich vor ihrem Geliebten aufrecht. Sie verwirklicht die Renaissance- und Humanistenideale. In der Ausführung des Grundes, weshalb sie begehrt werden kann, richtet sie sich an das höhere Begehrungsvermögen, an den Willen, der nach dem Guten strebt. Sie ist im Besitze von Schönheit, Tugend, Anmut und Beredsamkeit. Aus ihnen kommt ihr abendlandumspannender Ruhm, den sie, eine kluge und gesellschaftliche Frau, sich nicht anmaßt, sondern der ihr von den gelehrtesten Männern zugestanden wird. Wenn sie selbst sagt, nicht ruhmwürdig zu sein, und doch auf ihre Geltung in den Humanistenkreisen sich beruft, so spricht in dem ersten Fall die Dame und im andern die Gelehrte. Ihr Geist schillert, sie mag aus disputatorischen Kenntnissen auf Autoritäten

sich beziehen, oder noch größer als diese sich erheben, indem sie deren Anforderungen für den Ruhm als ungenügend abtut. Ihr Selbstbewußtsein geht so weit, daß sie in praktischer Erwägung ihm empfiehlt, bei ihr, dem von so vielen Gebildeten ersehnten Gut, zu bleiben. Sie fürchtet die etwaige Schönheit der Rivalin nicht, da sie sich der Einzigkeit ihrer Ehre sicher weiß und darum die Nebenbuhlerin für den Geliebten nur eine Seinsminderung bedeuten kann. Die außerhalb des Ich-Du-Verhältnisses liegenden Faktoren läßt sie unbeachtet, um in die Ausschließlichkeit ihrer Liebe einzugehen. Das Werben hoher Herren, die ständisch-gesellschaftliche Bedeutung in ihrer Zeit lockt sie nicht mehr, da sie ihn, ihr ein und alles liebt.

„Tu es tout seul, tout mon mal et mon bien:
Avec toy tout, et sans toy je n'ay rien."

(Elégie II, p. 44).

Die typische idealisierende Uebersteigerung des faszinierenden begehrten Gutes kommt zum Durchbruch, die in dem Geliebten nicht die Ergänzung, sondern das Ganze sieht. Er ist der Zentralpunkt des Lebens, die bisher erstrebten Güter waren nur Vorläufigkeiten. Den Gegenschlag in die Lebensverneinung führt die Ermangelung des begehrten Gutes herbei. Sie wird ebenfalls unwirklich übersteigert. Die Todessehnsucht steigert sich von dem tausendmaligen Wunsch zu der Vorstellung von dem zehntausendmaligen Sterben am Tage. Das liebende Verlangen vernichtet sie zum Tod. Es ist von einer solchen Intensität, daß die körperlichen Trümmer über ihn hinaus von der Glut weitergebrannt werden, wenn die Gegenwart des Geliebten sie nicht löscht.

Die Architektonik ist der ersten Elegie ähnlich. Hier sind statt dreier Beispiele drei verschiedene gedankliche Kernpunkte, die jeweilig an die Tatsache des Fernseins anknüpfen. Die ethische Erwägung und Vergleichung geht von dem vor der Abreise gemachten Versprechen aus; die Wiederaufnahme der Tatsache der Abwesenheit und die Vermutung einer neuen Liebe wird gefolgt von der Ausspielung ihrer Persönlichkeit. Endlich ergibt sich die Todestrauer aus der nochmaligen Betonung des Alleinseins. Die Schlußzeilen komprimieren das Höchstmaß der Vergeblichkeit des klagenden Verlangens.

Die dritte Elegie unternimmt die dreiteilige Großgliederung in Zustand, Ablauf und Reflexion: in die Rechtfertigung ihrer Liebe vor den Lyoneser Damen, in die Darstellung ihres Lebens -- als Folge von Zuständen, nicht als Entwicklung, — in die kritische Stellungnahme zu der Tätigkeit des Gottes. In diesem Aufbau führt sie aber noch reihend die angedeuteten Gedanken der ersten und zweiten Elegie aus. Der hoffende Schluß läßt auf die zeitliche Grenze ihrer Entstehung schließen. Sie ist wohl vor dem 24. Sonett geschrieben, in dem sie sich herb mit der Unabänderlichkeit der unerwiderten Liebe abfindet.

Beginn und Schluß dieser Elegie zeigen das unsichere Schwanken in der Auffassung ihrer Liebe. Mit der Rechtfertigung vor der Gesellschaft erkennt sie deren Berechtigung an, ihre Ruhe, ihr Vergnügen, ihre Moral. Von dem Standort bürgerlicher, erfahrener,

praktisch vernünftiger Konvention betrachtet sie ihre Liebe als frühen Irrtum einer törichten, illusionistischen Jugend. Kaum gesagt, stellt sie die Aussage in Frage und hebt sich in einer moralischen Revue gegen das Bürgertum ab. Die personalen Verletzungen sind die gefürchteten Laster ihrer Zeit. Als vollendet will Louise Labé von der Gesellschaft geachtet werden. Die Verantwortung für eine Unvollkommenheit überlädt sie dem Amour. Er ist das auflösende Prinzip, indem er den einzelnen aus der Gesellschaft heraushebt und die neue Zuordnung Zweier nicht erfüllt. Er ist das entformende Prinzip, das den Idealen der Körper- und Geistesbildung, für die die antike Mythologie und Ariosts „Orlando furioso" Vorbilder abgaben, ein Ende setzt. Er entstellt und ist zugleich das Prinzip, das in dem besonderen Leben der Louise Labé von Dauer ist. Sie fordert ein Ende ihres Liebesverlangens, das sich stützt auf ihre humanistischen Kenntnisse und die Gültigkeit der Antike. In Erinnerung an Petrarca hat sie die perennitas der Liebe nachgedichtet und vielleicht auch nachgelebt. Die vorübergehende Leidenschaft ist in der antiken Mythologie Tatsache. Die Liebe der Louise Labé ist ein neuerer höchster Wert, der die Stimmungszustände bedingt und der von der blutschweren Vitalität einer neuen Generation bis zum Ende angenommen wird. Als eine Aufgabe und eine Last ist die Liebe erfahren, Erleichterung wird gebeten von dem Mitträger der Liebe. Verteilung wird erstrebt, von der Ueberhöhung zu der ebenmäßigen Mitte gewollt, statt einer glutvollen verbrennenden Liebe eine gleichmäßige gewünscht, aber Tatsache ist der Schatten, und das ausgleichende Licht ist nur erst möglich. Der Einzelmensch hat von sich aus keine Macht zu verbinden, da er gegen Amour steht, gegen die Gesellschaft, gegen das Individuum. Sein Ich erlebt sich bewußt allem Nichtich gegenüber.

Doch hat der einheitliche Lebenswille der Dichterin die Ereignisse in ein übergreifendes Ordnungssystem gefügt, das Gemein-Menschliche gestaltet und in hervorragenden Einzelmenschen das typische Ideal einer Gesamtheit verwirklicht. Ein fester Sprachwille hat sie unter das Gesetz der Form gebracht und hat sich nicht vom jeweiligen Rhythmus der vielen Einzeldinge und der Stimmungszustände bestimmen lassen. Sie sind vielmehr in dem gleichen Versmaß des Zehnsilbners mit der Zäsur nach der vierten Silbe objektivrational genannt. In der Breiträumigkeit dieses Verses und dieser Form konnten Didaktik, Lebensphilosophie, wissenschaftliche Kenntnisse Platz finden.

Die Sonette.

Die festgegrenzte, eigengesetzliche Form des Sonetts brachte die lyrische Konzentration hervor. Sie schloß jede Abschweifung von dem erotischen Motivkreis aus, der von umso gespannterer Intensität sie erfüllte. Sie gliedert diesen ihren eigentlichen Inhalt in Absatz und Umbruch und hebt in der Zuspitzung hervor. Sie unterstellt ihn ihrer objektiven Norm. Wirklichkeitsmutig greift Louise Labé die blutvolle und geistige Wirklichkeit an; sie veröffentlicht die Verflechtung von Leben und Liebe.

Das Versagen des menschlichen Denkens im Liebesgeschehen ist die erste Erfahrung, die in der ersten Strophe dieses Zyklus Wort wird, und das Leid, dessen Anlaß das Gesicht des Geliebten ist. Die Liebe ist eine Lebensweise einer ästhetisch-gesellschaftlichen Kultur. Schönheit und Grazie und gesellschaftliche Tugend erregen das geistig-sinnliche Begehrungsvermögen. Es strebt zu einem göttlichen Formideal, das von erhabener Schönheit ist. Das zweite Quartett stellt die Liebe in einen übergreifenden, von einem Gott bestimmten o r d o hinein. Amour ist die Erst- und Endursache: er hat die Wunde geschlagen und kann allein sie heilen. Da ist wieder Amours Doppelmacht, Steigerung des Lebens zu verleihen und völlige Preisgabe auf Leben und Tod einzufordern. Noch nicht ganz von der objektiven Architektonik der Sonettformen bestimmt, wiederholt das erste Terzett in einem andern Bild den Gedanken des Ausgeliefertseins aus dem letzten Quartett unter der Wendung an das Schicksal. Dieses nochmalige Sagen ist ein Zeichen für die Bedrängung durch die Liebe und auch der humanistischen Bildung. Es ist ein Beweis des Sprechenkönnens und nicht ein unmittelbarer Erguß des Herzens. An der bestimmten Kategorie der asthetischen Mittel der Antike und der italienischen Poesie verdichtet sich die Reflexion über ihren Zustand. Gesteigerter und prägnanter ist die Antithese formuliert. Des Gottes Wirken ist an einem Vorgang aus dem animalisch-sensuellen Bereich verdeutlicht. Die sehfreudige Lyoneserin vergegenständlicht so eine unsichtbare Spannung, die das Leben bedroht. Das Schlußterzett bringt die Stellungnahme zu Qual und Verlangen und Leben. Bedingung des Lebens ist die Sehnsucht geworden, sie ist dessen köstlicher Wert. Louise Labé hat sich für das Glück des Verlangens entschieden, darin ist sie kraftvoller und willensbewußter als Petrarca, den das Erleiden der Bittersüße beseligt. Wie er will sie die Liebe bejahen, weil sie Lebenselement ist, — aber entgegen seinem beglückenden Weinen - mit dem Flehruf um die Beendigung der Qual.

Die italienische Kultur schätzt sie so hoch, daß sie dies erste Sonett in italienischer Sprache verfaßte.

Das zweite Sonett und die folgenden schreibt sie in ihrer Sprache, vielleicht unter dem Einfluß der national-sprachlichen Bestrebungen, vielleicht im gesunden Erwachen ihres eigenen Selbstbewußtseins.

Sie schildert nicht besondere Gegenstände als Ansatzpunkte der Liebe, sondern nennt als solche menschliche Körperlichkeiten und menschliche Beherrschung von Dingen und Tönen. Für Louise Labe ist diese allgemeine Möglichkeit von besonderem Belang, da diese für sie wirklich wird und ihre Liebe an ihr allein sich auswirkt. Die Liebesklage ist renaissancemäßig detailliert. Sie ist an der Aufzählung von sinnenhaften, konkreten Wirklichkeiten laut gemacht und distanziert. Die starke Vitalität äußert sich selbst in der Klage, die der Bilder von Blut und Feuer sich bedient. Sie ist eine Steigerung des „en vain mon désir se lamente" der zweiten Elegie. Sie ist, wenn auch keine sieghafte Kraft, so doch auch keine passive Ergebung, sondern eine Forderung ihres Rechtsbewußtseins. Die Bestimmung des Schönheitsideals und platonisches Bildungsgut aus Diotimas Lehre im „Symposion", die Vorstellung der Liebe als eines Jägers, gehen in die durch die Wiederholung des „o" gesteigerten Ausrufe ein, die in der zusammenfassenden Bedrohung des Ich gipfeln und im ersten Terzett neu die Motive der Liebe einleiten. Auge und Ohr sind die Aufnahmeorgane zur Beglückung des Schönheitsdurstes und des Tonempfindens. Die Liebende ist von der Sinnenschönheit benommen. Das zweite Terzett bringt das Motiv des Liebesleids, das in der Disharmonie der Einseitigkeit des Verlangens besteht. In diesem letzten Terzett ist die vom Erleben abständige Haltung in der Reflexion erreicht, die einen Satz konstruieren kann, der das Ergebnis der gegenständlichen Schmerzensrufe ist. Er ist vorgebildet in den Schlußzeilen der Quartette. Sie zeigen eine deutliche Ausgewogenheit des Sprechens, gleichen Bau im ersten und zweiten. In den zwei ersten Zeilen je zweimaliger Sprechansatz, in den zwei letzten je einmalige, dem Satz angenäherte Nennung. Parataxe und Hypotaxe vereinigen sich, zum Schluß gewinnt die Ueberordnung.

Das dritte Sonett führt die äußerste Steigerung des Leids bis zur gänzlichen Ergriffenheit herbei. Uebergang vom Quartett zum Terzett ist durch eine Frage hergestellt, die in der Schlußzeile beantwortet wird. Die möglichen Versuche Amours, die im ersten Terzett erwogen werden, sind im zweiten als zwecklos erwiesen. Vom innerseelischen Zustand der ersten Zeile des Sonetts rückt die zweite in die körperhafte Aeußerung hinüber, die die Formung eines plastischen Bildes auslöst. Die Aesthetisierung des innermenschlichen Leids will keine endgültige Lösung sein, denn es ist als Objekt der Außenhandlung übermenschlicher Mächte dargestellt. Psychologische Vorgänge sind als Wirkungen dieses Außenspiels geformt.

Sonett IV zeigt dann die dauernde und allmächtige Ueberlegenheit des Amour und den Stoizismus der Liebenden, die über keinen Untergang sich erstaunt. Das Terzett springt in den Gegensatz hinüber, trotz Drohung und Tod schwächt Amour den Menschen nicht, sondern steigert dessen Kräfte zum Ziele seiner Selbstverherrlichung — die letzte Zeile enthält epigrammatisch die rationale Be-

gründung — um stärker zu erscheinen, da er gegen Starke kämpft. Die Vorstellung von der Tyrannis des Amour der ersten Elegie ist im Sonett gesteigert. Der Götter- und Menschenbesieger ist hier Verächter. Sein Feuer brennt nicht nur, sondern vergiftet die menschliche Brust. Die Gefährdung geht bis zum Tod. Das Sextett schließt an die individuelle Beobachtung eine allgemeine Reflexion. Ichinteresse ist in das allgemein-menschliche Geschehen eingefügt.

Im fünften Sonett ist das subjektive Sehnen in Verbindung mit dem kosmisch-göttlichen Verlauf der Sternstunden der Venus gebracht. Vor ihr wird die Liebende ihre Klagen singen. Sie begannen und endigen nicht bei ihr selber, sie sind nicht intim. Von der Zeugin fließen dem Subjekt Kräfte zu, daß es intensiver den Schmerz äußert. Es ist eben auf Oeffentlichkeit gerichtet und stets wach und gegenwärtig. Diese Helle isoliert die Liebende von den benommenen, müden Geistern der Menschen, ruhelos ist sie Tag und Nacht getrieben. Die literarische Bedingtheit kann neben persönlicher Erfahrung geltend gemacht werden. Petrarca hat den gleichen Gedanken von der allen Geschöpfen wohltuenden Nacht und seiner einsamen Ausgestoßenheit. Aber es ergreift Louise Labé nicht eine petrarkische Rührung und Wehmut über sich selbst, sie beugt sich nicht liebkosend über ihren Schmerz; für sie ist er eine harte Tatsache, die zu überwinden sie ihre ganze Kraft aufbietet.

Im folgenden Sonett erfaßt sie denn auch die sieghafte Hoffnung. Glück schwingt von dem Himmel zu dem liebenden Menschen, den der Schein des Sternes ehrt. In der Freude des Hochgefühls hält sie sich als die schönste Gabe Floras für die Begegnung bereit. Ihr Selbstbewußtsein, das Anrecht auf Ausgleich erhebt, will ihre Macht gebrauchen, um den Geliebten zu erobern. Die Pläne von Eroberung und Fest lassen die Sehnsucht nach Glanz und Ruhm der wehrhaften Kraft vermuten, die die großen Menschen berauschten. Der kaufmännisch berechnende Geist fordert seinen Anteil, Lohn für die verlorene Zeit und Vorteil.

Das nächste Sonett ist auf den mittleren Ton der sanften Bitte um die Begegnung gestimmt. Sie legt den platonischen Gedanken von der Belebung des Körpers durch die Seele zu Grunde. Ihr Verlangen unternimmt eine Teilung, die zu der Wirklichkeit in keinem entsprechenden Verhältnis steht. Sie nimmt von dem platonischen Höhenflug eine entscheidende Wendung zur Erde, indem sie die Seele um des Körpers willen da sein läßt. Der Körper ist für sie nicht Gefängnis der Seele. Damit hebt sie sich von der Schule Maurice Scèves ab. Ja, aus den Sinnen kommt ihr Bereicherung des Lebens, wie sie im 18. Sonett sagt. Wohl erkennt sie die aufsteigende Stufenfolge im Werte an, aber der Körper macht quantitativ gesehen die Hälfte der Ganzheit Mensch aus. Ihr Harmoniestreben erscheint im Sextett wieder, indem sie die Art und Weise der Vereinigung darlegt. Sie wünscht die sanfte Begegnung von liebenswürdiger Grazie und fürchtet die zerstörenden Härten des plötzlichen Gegenübertritts. Die Relativität der Wirkweise einer objektiven Schönheit wird gesagt. Sie ist durch ihre positive oder negative Beziehung auf das aufnehmende Subjekt bestimmt.

Dessen Erleben wechselt im folgenden (8.) Sonett. Sein Zwiespalt ist dialektisch berichtet. Antithese ist das herrschende Stilmittel. Der Fall von Extrem ins Extrem ist die einzige Bewegung. Gleitende Zwischenstimmungen fehlen. In klar umrissenen Bildern und körperhaften Aeußerungen ist die seelische Bewegung sachlich objektiviert. Die Einheit ist rational ausgesprochen, sie liegt in der alleinigen Gewißheit von der Unbeständigkeit. Sie wird ein barockes Axiom sein und war schon ein Spiel am Hofe Charles d'Orléans', an dem Villon seine Ballade sang: „Je meurs de soif auprès de la fontaine". Der Zwiespalt bedeutet nicht eine Unklarheit des Ich, nicht eine von ihm abhängige Unbestimmtheit, sondern ist die ihm auferlegte Aeußerung eines dualen Liebeerlebens. Der Rationalismus liegt im Formulieren des Erlebnisses, nicht in diesem selbst. Es sind vielmehr seelische Zustände, die wiedergegeben werden.

Im folgenden Sonett wird dem Wechsel Ruhe durch den Traum der Nacht. Auf den pointierten Schluß, der die Beseligung bringt, ist das Sonett angelegt.

Im 10. Sonett endlich erscheint die Gestalt des Geliebten als Idealtypus, der literarisch vorgeformt war. Ihm wurde die Lorbeerkrönung zuteil, nach der Petrarca als dem Höhepunkt seines Lebens gestrebt hatte. Von ihm wird das blonde Haupt ausgesagt, das als besondere Schönheit galt und in den Dichtungen der Plejade verherrlicht wurde. Durch seine Liedkunst ist er der Beherrscher der Natur. Die Sinnenempfänglichkeit für Wohllaut und Klang wird bemerkbar und die Ueberlegenheit der Kunst. Die Musik zwingt die Natur in ihren Zauber. Antike Vorstellungen von der lockenden Gewalt der Töne mögen zu der Musikliebe der Louise Labé und ihres Kreises hinzukommen.

Der ideal geschaute Geliebte überragt auch die Menschen, und zwar an Tugend. Er ist nach dem Wunschbild der Zeit stilisiert. Das Sextett nimmt Stellung zu dem einleitenden Bericht. Kann der Geliebte statt bloß Objekt der Liebe nicht selbst auch Subjekt sein? Kann er nicht mittels der erbarmenden Liebe sich vollendeter machen und ruhmwürdiger? Die Liebe enthält vom Ethos, die Tugendforderung ist wegen individualistischer Ziele gestellt. Ihre Beachtung würde das Glücksverlangen beider stillen. In der Erwägung, die bewegen will, der die packende Apotheose nur vorarbeitet, erfüllt sich das Sonett.

Rein sprachlich syntaktisch erscheint das Terzett als Ergänzung zu den vorhergehenden Versen. Als Nebensätze sind die Quartette angelegt, deren Bestimmung im Terzett erfolgt. Der große rhetorische Schwung von dem ersten zum dreizehnten Vers, der in nochmaligem Ansatz zum Schlußvers überwölbt, ist im folgenden Sonett eine innige und liebliche Schwingung geworden.

Aber die Anmut hat eben keine eindeutige und alleinige Realität. Diese kleine Welt ist nicht die eigentliche glückliche Wirklichkeit. Hart wird ihr eine andere, grausame gegenübergestellt, nicht weniger real, nicht weniger bewußt. Der Schluß schlägt unerbittlich mit der Stärke kombinatorischer Intensität die Gegensätze aufeinander. Schein und Sein sind zusammen gezwungen. Das Glück ist nicht

da. Gewaltiger ist diese Zerrissenheit als die Petrarcas in dem Maße, wie seine Seele von der Rührung bewegt wird, und Louise Labé die Leidenschaft packt.

Der Zwang ist im 12. Sonett noch weitgehender. Er geht nicht nur von ihrem und des Geliebten Wesen aus, sondern auch von dem Instrument der Kunst. Gegen ihren Willen werden ihre Lieder Klagen. So sehr ist die Laute auf Trauer gestimmt. Sie zwingt ihr die eine Haltung bis ans Ende auf. Sie hält durch. Das Subjekt muß sich an das Objekt anpassen. Sein Erleben wird auf eine Norm gebracht. Was im Dichterischen geschah, die Formung nach den Regeln des Sonetts, wird hier vom Musikalischen gesagt. Einen Sinn hat die Gestaltung vom Aesthetischen her: das gelebte Leben durch die Erhebung in die Welt des Schönen erträglich zu machen, da sie an den künstlerischen Klagen das Leid relativiert, weil sie als Kunst Lust erwecken. Mit dieser Sinnesänderung hat Louise Labé die Einschmelzung petrarkischer Formeln vorgenommen:

„En mes ennuis me plaire suis contreinte,
Et d'un dous mal douce fin esperer."

(Sonett XII, p. 20).

Dieses Ende wird sogleich ausgedacht. Es wäre der beseligende Liebestod, der nach engster Vereinigung im Leben, nach dem Zauber des Liebesgespräches und der Beteuerung, die letzliche u n i o eröffnet. Sie aber ist eine Geist-Leibvereinigung zweier Individuen und liegt einer platonischen Todesmystik fern. Wieder ist Milde und Sanftheit gewünscht. Sie bedeutet keine bange Weichheit, sondern ist das Gesetz der Mitte. Es ist das Ideal der Antike und der Renaissance, das die Harmonie vor den Extremen aufrecht hält.

14. Sonett. Die Gedanken kreisen um den Tod. Von einer andern Perspektive aus wird er betrachtet. Er ist nicht mehr Vollendung und höchste Steigerung, sondern Ende. Der Sinn des Lebens ist die Liebe, unter der Bedingung der Abnahme der Liebesfähigkeit wünscht Louise Labé den Tod herbei. Der Gedanke ist dem des voraufgehenden Sonetts gegenübergestellt. Kontrastreich ist auch sein innerer Aufbau: die gesamte nebensätzige Oktav ist positiv, die erste Zeile des Terzetts ist die verneinende Schließung des Satzgefüges und gehört als negatio in die negatio des Sextetts. Die übrigen Verse sind die negative Spiegelung, der letzte zieht zu der Höhepunktszeile des ersten Gedankenganges eine überlegte Parallele, die selbst wieder antithetisch gebildet ist.

15. Sonett. Gegen diese bedingte Todesbereitschaft setzt sich der Wunsch nach Lebenserneuerung ab. Die Antithese ist das Denk- und Baumittel des Zyklus. Daher ist auch das Umbruchsbewußtsein wach und kann sich mit den Vorstellungen des Erwachens und Neuwerdens, die seit der ‚vita nuova' wirksam sind, vereinigen. So erhofft die Dichterin Erneuerung ihres ganzen Menschen, vornehmlich eine Steigerung ihrer Schönheit, wenn ihr Geliebter sich zu ihr kehrt. Er ist ihre Sonne. Die Parallele ist das andere Formmittel. Der mythologisierte Naturvorgang ist die Grundlinie, zu der die Parallele aus dem Menschenleben angedeutet wird. Die zweite Linie unterscheidet sich von der ersten, insofern sie eine Möglichkeit aus-

sagt, während die Grundlinie ein dichterisch Faktisches zeichnet. In wundervoller Formkunst vereinigt die Dichterin Natur und Menschen, Mythologie und Wissen und faßt sie in den jungen beschwingten Rhythmus eines Morgens. Sie verschmilzt sie nicht, sie bewahrt jeder Wirklichkeit ihre Art und unterscheidet sie rational. Geschehen und Gegenstand werden objektiv betrachtet und nicht in Eindruck oder Stimmung aufgelöst. Gebirge, Sterne, Panther sind geschaut, Großformen und heißes Leben. Dem Gedankengang entsprechend sind sie ausgewählt und nicht in einem natürlichen Zusammenhang hingenommen.

16. Sonett. Die Entsprechung des menschlichen Lebens ist nicht bloß einfach linear zu einem Naturvorgang gesehen. In diesem ist das Gesetz des Ausgleichs herrschend zur Wiederherstellung der ursprünglichen Harmonie. Das Terzett hebt ab. Das menschliche Leben ist verschieden. Mag auch bei den Menschen die Aufeinanderfolge von Oben und Unten wirken, so klingen sie doch nicht zusammen, da sie ungleich wollen und ungleich beginnen. Erfüllt den Geliebten Glut, ist die Liebende ihm zu kühl, ist sie erglüht, scheint sein Feuer gelöscht zu sein. Es ist dieselbe Erfahrung der disharmonischen Gleichzeitigkeit von Verschiedenem, die sich auch in der ersten Elegie als eigentliche Erfahrung gestaltet. Weniger düster ist dieses Sonett, da die Disharmonie nicht durch eine unentrinnbare Macht verhängt, sondern durch Glieder der humanitas bewirkt wird, an der man selber teil hat, und die auch mit Güte begabt ist und Hoffnung läßt. Mit den überkommenen italienischen Einzelmotiven, an denen sie ihre Erschütterung außerpersönlich objektiviert, spielt sie ihr eigenes Spiel.

17. Sonett. Entgegengesetzt sind in der Liebenden Zustand und Willensrichtung. Sie ist der Liebe verhaftet und will das Glück, da sie erkannt hat, daß Liebe und Glück unvereinbar sind, dreht sie das Steuer und will, um das Glück zu erringen, sich der Liebe entreißen. Es ist nicht unbestimmtes Irren von Gedanken zu Gedanken, kein unstetes Schweifen von Ort zu Ort, sondern ein bewußtes, zielsicheres Grundverlangen nach Glück. Aber unabänderlich ist ihr Wesen an diese Liebe gebunden. Sie müßte ihre Persönlichkeit aufgeben, wollte sie der Liebe entgehen. Der stoische Rationalismus erkennt.

Die Vieldeutigkeit einer Tatsache erhellt aus dem nächsten Sonett, in dem der Sprung aus dem Ich heraus als Erweiterung gewertet wird, während er in dem vorhergehenden Verlust bedeutet.

In klassischer Ausgeglichenheit der Diktion ist die Unersättlichkeit des Sinnengenusses formal beruhigt. Die Inbrunst ist durch Klangassoziationen angedeutet. Eindringlichkeit und Ebenmaß ist durch Wortwiederholung und gleiche Konstruktion erreicht. Dem das Begebnis begleitenden Sprechen und der Darstellung folgt im Terzett die gedankliche Erwägung: das Leben wird in der Vereinigung verdoppelt. Die Lebensbereicherung ist bewußt geworden. Deshalb kann H. Goertz[1]) nicht unter Heranziehung eines Wortes von

[1]) H. Goertz: Frankreich und das Erlebnis der Form im Werke Rainer Maria Rilkes, Stuttgart 1932.

Rilke, das die den Brigge liebende Frau meint, die Erlebnisweise der Louise Labé der der Sappho gleichstellen, insofern sie wissen sollte, „daß mit der Vereinigung nichts gemeint sein kann als ein Zuwachs an Einsamkeit."[1]) So hat der Referent Louise Labé, die nach Synthese strebte, nicht verstanden. Von einer in sich genügenden Befriedigung des Sexus einer Courtisane, als die sie Morf deutete, kann nicht die Rede sein, nicht von einem dumpfen, wahllosen und zufälligen Getriebensein: denn sie sah auf ein Ideal. Die Dichterin schreibt nicht in einem rauschhaften Impuls. Im Genuß erkennt sie unterschiedlich die Zweiheit. Die Verfolgung des wechselseitigen Glückes ist bloß Ausgangspunkt zur Ueberlegung. So wach ist sie, daß sie ihres ursprünglichen Standortes bewußt ist, von dem aus gesehen das Ungenügen des einmal festgesetzten Raumes, der Vorstoß über die enge Grenze hinaus Torheit ist.

Die gehaltlich drängende Kraft ruht in dem nachstehenden selbständigen Sonett aus. Verknüpfung müßte der Leser herstellen, indem er Dianas Ruhe nach hetzender Jagd mit der Möglichkeit der Entspannung nach einem physisch-psychologischen Höhepunkt in Beziehung setzte.

Jedes Gedicht ist individuell in sich geschlossen, ist aber zugleich auf das Erlebniszentrum bezogen und sagt in neuer Weise von ihm aus.

Ein Ausschnitt aus dem mythologischen Jägerleben ist im 19. Sonett gegeben und die Dichterin als Nymphe dargestellt. Sie hat in ihrer Art die Idyllen vorweggenommen und ist über sie hinausgeschritten. Ihrem schweren Temperament entsprach nicht die Flucht in die weiche Schäferwelt. Sie ging in die antikische Natur, in die noch der heiße Atem des Kampfes drang. Nicht eine Scheu vor der Wirklichkeit und eine Erlösungssehnsucht nach einem vergangenen aristokratischen Schönheitsdasein lassen Louise Labé sich in der Umgebung von Nymphen sehen. Gerade sie üben die Funktion der Abhebung aus, erhellen die Gegenwart und legen den Abstand von Ideal und Leben bloß. Diese Diskussion des Sextetts erklärt ihren äußeren Zustand und zeigt ein merkwürdiges über den Willen des Menschen hinweggehendes Spiel der Umkehrung. Ihr erwartetes Ziel erzielt der Partner an ihr.

Vom 20. Sonett beginnt die Rückwendung zum Anfang mit einer breiteren Wiederaufnahme der Gedanken. Die schicksalhafte Bestimmung ihrer Liebe hebt sie über die Niedrigkeit des Sexus hinaus und die willentliche Bezwingung ihrer Natur in das freie weite Reich des amor benevolentiae. Die Natur ist dem Willen untergeordnet, sie wird sogar von den Ergebnissen des bewußten menschlichen Könnens aufgeholfen. Die Begründung ihres Tuns deutet das Terzett, es zeigt das Unheil der Schicksalsmächtigen und nimmt als gewisses Ergebnis den Untergang an. Die abständige reflektive Haltung ist aus der größeren Ferne zu dem Anfangserlebnis zu verstehen.

Das zweite und dritte Sonett findet sich abgewandelt im 21. wieder. Das zweite, von der Idealgestalt des Geliebten ausgehend, gab

[1]) Rilke: Gesammelte Werke, Band V, Seite 281.

den Eingang des neuen ab, indem er nun nicht das Vorbild einfach hinstellt, sondern nach ihm erschöpfend fragt. Den Uebergang zu dem Schlußgedanken des dritten und diesen Sonetts bildet das Wissen von dem Nichtwissen im Zustand des Liebens. Also wirkt Amour unter der Führung von Folie, muß der Leser folgern. Einzige Gewißheit, die die Ich-Erfahrung als das alleinige Kriterium — darum auch das Versagen bei der Beantwortung transsubjektiver Fragen — verbürgt, besitzt die Liebende von dem Höchstmaß ihres Verlangens. Ein drittes und viertes Stilmittel ergibt sich: das mittelbare Sagen und das Ueberschweigen. Die gesellschaftsfähige Wirkung beruht auf der zurückhaltenden Vornehmheit bei allem Mut und auf der künstlerischen Tiefenwirkung und dem lebendigen Spiel von Hell und Dunkel, das die Erstarrung der Form verhütet.

Das 22. Sonett wiederholt als Kerngedanken den der Vergeblichkeit, der in epigrammatischer Pointe am Schlusse aufblitzt. Heller leuchtet er, je mehr er sich abhebt. Den Hintergrund bildet das harmonische Dasein der Götter. Deren Ordnung ist gesichert, weil der göttliche Geist und die leibhaftige Gegenwart des geliebten Objektes zusammen sind. Hundert Jahre später dichtet der deutsche Barocklyriker Hofmannswaldau die Zusammengehörigkeit von sinnlichem Begehren und geistigem Erkennen:

„. . . . was unsern Geist erfreut
Entspringt von Gegenwärtigkeit."

Nicht der Mensch ist das Maß aller Dinge, seine Unzulänglichkeit ist offensichtlich, die Seinsweise der Götter ist der Maßstab für die menschliche Existenz. Der Idealtyp der Renaissancearistokraten hatte die Harmonie des olympischen Lebens zu besitzen. Aber die Götter stellen keinen absoluten Wert dar, ihr Neid und Zorn, ihr Amoralismus ist von dem Ideal zu streichen. Es ist kombiniert aus Wünschen, die an ästhetischen Vorbildern sich orientieren und aus nahen Forderungen, die das menschliche Gemeinschaftsleben ergibt.

Im vorletzten Sonett schwankt der Glaube an den Menschen, der dem Ideal zu entsprechen schien. Der Geliebte begeht eine sittliche Schuld. Sie ist nur möglich, wenn ein freier Wille vorausgesetzt werden kann. Das ist die Schuld, die Ordnung zu zerstören, die Amour, wie es im Sonett 20 gesagt ist, gewollt hat. Die Möglichkeit, die göttliche Bestimmung zu durchbrechen, ist eine Entwicklung zur humanitas hin, wahrscheinlich eine spätere Erkenntnis nach dem Glauben an die absolute Macht im „Débat" und in den Elegien. Der Blick der Dichterin ist wirklichkeitsoffen, er sieht nicht nur die Güte, sondern auch die Verderbtheit der menschlichen Natur; er sieht durch die Erscheinung des Handelns hindurch in die tatsächlichen Gründe. Die Gefährlichkeit der Maske hat sie in ihrem persönlichen Leben erfahren und auch wohl im Zeitzusammenhang erkannt. Prägnanter konnte die Zweiseitigkeit, Fassade und Wahrheit nicht zusammengeschlossen werden als in dem einen Vers:

„Donques c'estoit le but de ta malice
De m'asservir sous ombre de service?"

(Sonett 23).

Die Erfahrung der Endlichkeit ist typisch in dem typischen Hin und Her vor einer nahen Entscheidung, sie ist die Desillusionierung des Geliebten und ihres Lebenssinnes. In einem neuen Glaubensansatz wird sie weggeschoben. Louise Labé übt an ihrem persönlichen Erleben eine indirekte Zeitkritik. Vernichtet ist die Sonnenseligkeit. Die Unbekümmertheit des Herrentums gegenüber Lob, Huldigung und Schwur ist als die feindlichste Haltung gegen das Ideal der Renaissance: glückhaft zu leben, erkannt. Die Tatsache ist da: Grenze des Individuums ist das genußsüchtige amoralische Individuum, auch im Liebesleben. Das Gefallen an schönen sensuellen Wirklichkeiten, an der ästhetischen Verfeinerung und die sensitiven Aeußerungen sind nicht von Bestand. Ihre Erkenntnis zieht aber nicht eine Müdigkeit an den bisherigen Schönheitsidealen, die ihre Gesellschaft pflegten, an den goldenen Flechten und den sonnengleichen Augen nach sich. Das Schönheitsstreben behält Louise Labé bei, hatte sie doch gerade eine Formung im Aesthetischen vollendet. Geist und Sinne und Seele sind ihre Lebensorgane. Geist und Sinne die dichterisch gestaltenden. Sie wendet sich in den Sonetten, den Gehalt des Débat vertiefend, — der ich-empirisch das Versagen des menschlichen Könnens zeigt — an den menschlichen Willen. Sie will Güte und Weite.

Im Schlußsonett wendet sie sich offen an die sie umgebende Gesellschaft, sie verantwortet ihre Liebe vor ihr. Sie bleibt Humanistin, die die Menschlichkeit versteht, die neben der Entscheidung für richtiges Verhalten, die Nachsicht der persönlichen, doch nicht sozialen Schwäche fordert. Im Corneilleschen Drama wird allein und streng Erfüllung des objektiven Sittengesetzes verlangt. Aber Louise Labé hält doch trotz Toleranz die Richtigkeit der Lebensformung aufrecht. Sie, die die Selbstzucht zur Heiterkeit verfehlte, die sich der seelischen Erschütterung des Schmerzes überließ, hat selbst durch ihre Buße auszugleichen. Nach Glück und Gleichmaß zu streben ist die Aufgabe des Lebens auch unter der Uebermacht des Amour, zwar schränkt er die sittliche Forderung ein; man kann nichts tun, als sich zu hüten, unglücklicher zu werden als die Dichterin. Zu ihrer Rechtfertigung warnt sie vor Amour, dessen Willkür sich an jedem Menschen auslassen könne, und vor der Stärke der Leidenschaft, die vorbegründet ist in einem bisher substanzarmen Leben. Die Verteidigung ihres reichen Lebens greift zu der Erfahrung eines psychologischen Gesetzes. Am Ende rückschauend ist ihr Blick weit, die Liebe und der gesteigerte Grad der Liebe ist nicht den wenigen eines hohen Standes vorbehalten, sondern ist von jedem Menschen und mit der Seltenheit seiner Liebe zu erleben. Stoisch, wach und stark findet sie sich mit der Unabänderlichkeit der Tatsache des Glückverlangens und der Unbefriedigung ab. Ueber diese endgültige Erfahrung der unvereinbaren Polarität schweigt sie. Des menschlichen Begehrens und seiner Unerfüllung Gesamtsicht ist das Ergebnis ihrer Lyrik, wie die Zusammenschau des Erkennens und des Erkenntnisobjektes aus ihrer Prosa resultiert. Sie weitet ihre persönliche Erfahrung zur Gültigkeit aus, indem sie vor anderen und für andere sagt, Seinsgegensätze erlebt zu haben. Eine Lösung des unhaltbaren Verhältnisses

des ersten Sonetts ist erreicht, spiralisch ist zum Anfang zurückgekehrt, und der Zyklus schließt sich.

Ihr Sehnen ist keine literarische Anempfindung. Es kommt aus ihrer starken, weiblichen Natur und ist elementare und geistige Leidenschaft, die die Form durchglüht.

Sie hatte wie auch Petrarca nicht ein alleiniges stilistisches Musterbild. Sie übernahm nicht von ihm die Süße der wehen Stimmung. In ihren Sonetten überwiegt die Wucht, mit der Giovanni della Casa seine Verse beschwerte, die Zartheit der Bilder, die Petrarca besaß. Sie hat analog dem della Casa die Perioden ausgedehnt, über das Versende hinaus, über die Quartette und beruhigt sie erst im Terzett. Aber zerrissen sind ihre Verse nicht, wie die della Casas zuweilen erscheinen zur Verdeutlichung seiner Affekte. Der Zehnsilbner ihrer Sonette hat regelmäßig die Zäsur nach der vierten Silbe, und der Satzabschnitt verläuft meist gleichmäßig mit dem Vers und hat meist den Wechsel zwischen männlichem und weiblichem Reim. Sie hat die in ihrer Zeit verbreitete Vorstellung, die bei della Casa sich findet und auch eigene Erfahrung ist: die Qual der Schlaflosigkeit vor Liebessehnen. Luigi Tansilla's XIII. Canzone stimmt in dem Wissen von der alleinigen Erfüllung im Traum mit dem 9. Sonett der Louise Labé überein, die bei der Voraussetzung, daß in Wirklichkeit ihr Sehnen keine Ruhe findet, um diese im Traume bittet. Neben antiken Göttern findet sich der dolce Petrarca mit dem Preis der Augen und des blonden Haares, dem Vergleich mit der Sonne, der Heranziehung der Sterne, den Antithesen von Feuer und Eis, der Uebertreibung vom Tränenstrom und vom tausendfachen Tod. Der Strom der Troubadourkunst, der von Dante und dem dolce stil nuovo nach Italien gezogen und von Petrarca lebendig erhalten wurde, fließt nach Südfrankreich zurück in die Dichtung der Louise Labé und in die der Plejade. Du Bellay besingt in seiner Olive:

„Ces cheveux d'or sont des liens, Madame,
Dont fut premier ma liberté suprise;
Amour la flamme autour du coeur éprise
Les yeux le traict qui me transperse l'âme."

(Olive 1549, Sonett X, 1. p. 35).

Die überlieferte Vorstellung Amours mit Pfeil und Bogen oder mit Netz und Fesseln ist ebenso in die Lyrik der Louise Labé eingegangen und in die Jodelles, um nur einen aus der Plejade zu nennen:

„C'est le Feu, c'est le Noeu, qui me brusle et estreint
Qui embrase mon coeur, et le tient garotté
D'un lien si ferré . . ."

(Amours, S. VIII, t. 2, 5).

Jodelle benutzt auch das Liebesmotiv zwischen Endymion und der Mondgöttin, das Louise Labé im 22. Sonett als Vorbild zeigt:

„Heureux te fit la Lune, Endymion, alors
Que tant de nuicts sa bouche à toy se vint rejoindre;"

(Amours S. XXIII, t. 2, 12).

Die häufigste Reimanordnung im Sextett, die 12mal vorkommt, ist die französische c c d; e e d, die parallel gebaut ist und durch den Schlußreim d - d verbunden. Die Form c c d; e d e ist mit 8maligem Auftreten die nächst beliebteste. Sie setzt ruhig ein und geht in einen gleichgewichtigen Wechsel über, der Terzett I mit II verflechtet. Diese dreireimigen Formen sind von dem Kunsttheoretiker jener Zeit, Thomas Sibilet, in seinem „Art poétique" zugelassen. Ganz gleich gebildet ist das Sextett IX mit c d e; c d e, das die Lieblingsform Petrarcas ist. Die drei anderen verschiedenen Einzelformen sind: Sonett I c d c; e d e, diese ist parallel gebaut und nimmt den verbindenden Reim in die Mitte; die petrarkische des Sonetts III c d e; d c e, die Stellung der ersten Reime ist ausgetauscht und der verbindende Schlußreim ist festgehalten; Sonett VIII versucht erst den Klang von c und d und läßt dann in der Doppellage den Ton unterstreichend sie aufeinander folgen: c d c; c d d. Die überwiegend französische Fügung der Reime ist ebenso nach dem Gesetz der Proportionen geschehen, innerhalb des einzelnen Sonetts und im Zusammenklang des Zyklus, eine Hälfte ist gleich gebaut, ihr steht die andere mit der Teilung ⅓ : ⅔ gegenüber.

Ihr erlébnismäßiger Generationszusammenhang.

Das duale Liebeserleben der Louise Labé ist nicht einzig in ihrer Zeit. Vielmehr hat ein Generationszusammenhang Erlebnisstoff und Erlebnisform bereitet. Italienische Frauen erlitten dasselbe Schicksal. Der Vittoria Colonna (1492—1547) und der Gaspara Stampa (1523—1554) bereitete die Liebe nur Schmerz und Trauer. Ihre Rufe sind keine leeren Formeln petrarkischer Poesie. Ihr Leben beweist die Unerfülltheit ihrer Liebe. Beide wünschen sie die Nähe des Geliebten und erfahren ihre Verlassenheit. Ihre Sehnsucht lebt nur von ihrer eigenen Neigung. Nicht vergangenes Glück, sondern begrabene Hoffnung sind die Ausklänge ihrer Sonette wie die der Louise Labé. „O meine viele Müh', umsonst verschwendet" klagt Gaspara Stampa, ihr 119. Sonett schließend. Die Reflexion über die verlorene Zeit dringt durch die Elegien und die Sonette der Louise Labé immer wieder durch. Beide messen an der sittlichen Norm das Handeln ihres Geliebten. Sie erkennen sein Vergehen und versuchen, neu zu glauben. Nicht nur ähnliche Haltung verbindet sie, sondern auch das von außen kommende, ihnen gegenübertretende Schicksal. Der Geliebte der Italienerin tut in Frankreich Kriegsdienste und vergißt sie; ist Olivier de Magny der, dem Louise Labé ihre Liebe schenkte, so wird auch sie im fremden Land, Italien, aufgegeben. Vittoria Colonna und Gaspara Stampa finden den Aufstieg ins Metaphysische, zu Gott. Die Liebe zur Liebe selbst bringt Vittoria Colonna Erlösung. Gaspara Stampa muß wie Petrarca zur Erde hinunter. Tröstung wird ihr durch einen neuen Geliebten, und vor neuem Leid bewahrt sie der Tod. Louise Labé steht in ihren Gedichten allein dem Schicksal gegenüber.

vgl. A. Gaspary: Geschichte der italienischen Literatur, Berlin 1885/88; Wiese-Percopa: Geschichte der italienischen Literatur, Leipzig, Wien 1898.

Vergleich mit Rilkes Uebertragung.

Die Stärke dieser Frau hebt ein Vergleich mit Rilkes Uebertragung ihrer Sonette, weil diese rilkisch ist, deutlich hervor.

Rilke gibt sich gleich im ersten Sonett dem Schicksal in müder Todesbereitschaft hin. In Louise Labé brennt ein entschiedenes Glücksverlangen und behauptet sich ein noch stärkerer Lebenswille, der das Leben aufnimmt auch mit dem Schmerz. Für sie, die Humanistin, ist der Mensch im Besitze, wenn auch im beschränkten, der Freiheit des Geistes. Er kann zu dem Schicksal Stellung nehmen, sich wahren, an ihm zu Grunde zu gehen, sich entscheiden, ob er innerlich den Triumph feiert oder besiegt wird. Er läßt sich dann besiegen. Rilke hat nur die eine Möglichkeit, es zu erleiden. Wo Louise Labé hofft, gibt er sich traurig hin. Sein letztes Wort ist die widerstandslose Hinnahme der den menschlichen Willen nicht kennenden, absoluten Uebermacht. Aktiv, selbständig schöpferisch ist Louise Labé; sie ist die Quelle der Ströme, die aus ihren Augen brechen. Rilkes Augen ergießen sich in sie, er geht weich und nachgebend fast in ihnen auf.

Die Härten der Gegensätze löst er schmiegsam auf. Seine Seele möchte statt Wechsel gleitende Uebergänge. „Laß sanfter mich in deine Schönheit gleiten." Die dramatische Energie geht ihm ab. Vor dem Kühnen-Kämpferischen des Lebens bangt er. Die Lyoneserin will des ästhetischen Gleichmaßes wegen „la doulce revue". Seine Aengstlichkeit ist von ihrer Sanftheit angezogen. Sein Ton ist seelenhaft-fühlend. In der Stille und Trautheit eines kleinen Raumes ist er hörbar. Dort wird ihm „innige Stillung" zuteil. „Innig und bescheiden" singt die Laute. Eine Störung bringt der Gott herbei, keine Erschütterung. Das große Ausmaß geht ihm ab. Seine Worte fließen unfaßbar zart von einer Zeile in die andere, von einer Strophe in die andere hinüber. Sie sind nicht fest und hart wie die der Louise Labé gegeneinander gesetzt. Hat er männlichen Reim, so runden weiche und dunkle Vokale das Versende ab, und stärkere sind durch die Umgebung der Konsonanten erweicht. Der dunkle, betörende Rhythmus mildert Hebung und Senkung, sodaß Stürze und Einbrüche nicht vorkommen. Die Vorsilben nehmen der Hauptsilbe

die Härte der plötzlichen Ueberraschung: „aus mir ausbrechend", „überkommen", „zugetragen". Die Intensität des Haupttons ist durch Nachsilben geschwächt: „glühendere, sehnender"; Vor- und Nachsilben umhüllen den Akzent und wiegen aus: „bereiten", „Verhängnis", „entfernter". Eine Schwingung zieht durch den langen einzigen Satz des — Liedes — möchte ich sagen, im Sonett der Louise Labé zielt ein großer Schwung sicher und klar auf den Schluß. Helle und Kraft und Leidenschaft zeichnen Louise Labé aus. Dunkel und Angst bedrängen den späteren Dichter. Ratio und Sinne betätigt diese Frau der Renaissance. Rilke wird vom Empfinden getragen.

Für H. Goertz gilt als „höchste Aufgabe einer Uebersetzungskunst", „in der eigenen Sprache ihm (dem fremdsprachlichen Kunstwerk) einen adäquaten Klang gegenüber zu stellen". Die Uebertragung der Sonette gehört nun nicht zu den Fällen, in denen Rilke diese Aufgabe erfüllt. Vielleicht hat er sie auch nicht gewollt. Louise Labé's Formungen sind Material für seine eigene Dichtung. Sie konnten ihm Erlebnis sein, aber er kam ihrem Erleben nicht nah, er war von anderer Struktur.

Sie war groß und glühte in Leid und Liebe.

47/78326

Lebenslauf

Ich wurde am 22. November 1909 zu Ahlen i. Weſtfalen geboren als Tochter des 1917 verſtorbenen Aktionärs und Prokuriſten der Weſtf. Stanz- und Emaillirwerke A.-G., Ahlen i. Weſtf., Joſef Elfert und ſeiner Ehefrau Anna, geb. von Haſſelt.

1929 legte ich die Reifeprüfung am Städt. Oberlyzeum in Hamm i. Weſtf. ab und ſtudierte Deutſch, Franzöſiſch, Italieniſch, Erdkunde und Philoſophie in Münſter, Wien und Nantes.

Vornehmlich den Herren Profeſſoren Dr. Lerch, Dr. G. Müller und Dr. Joſt Trier danke ich, daß ſie mir Wege wieſen in meinen Bemühungen um Erkenntnis und Bildung.